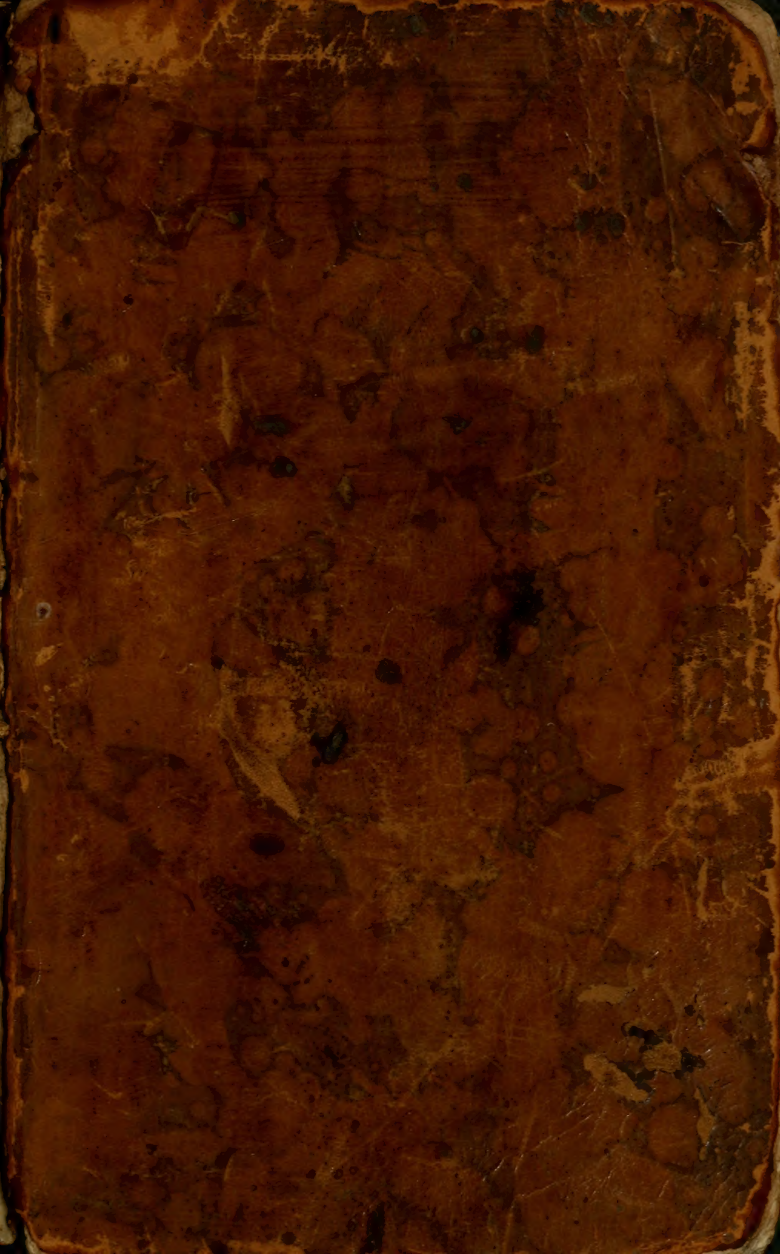






6771. PERNETY (A.-J.). Dic
vure, avec un traité pratique
2 vol. in-8, rel. veau anc.
cxxviij - 376 + 466 p. Seconde édi
donne des procédés anciens.

127 PLANCHES de reprodu
texte. *(Texte anglais.)*

6784. PICCIONI (Ma
scale del Campidiglio.
rel. dem. vélin (*rel. n*

DICTIONNAIRE
PORTATIF
DE PEINTURE,
SCULPTURE ET GRAVURE.

DICTIONNAIRE PORTATIF DE PEINTURE, SCULPTURE ET GRAVURE;

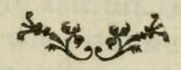
AVEC

UN TRAITÉ PRATIQUE DES DIFFERENTES MANIERES DE PEINDRE,

Dont la Théorie eſt développée dans les Articles qui en ſont ſuſceptibles.

OUVRAGE utile aux Artiſtes, aux Eleves & aux Amateurs.

PAR Dom ANTOINE-JOSEPH PERNETY, Religieux Bénédictin de la Congrégation de Saint Maur.

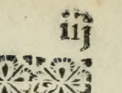


A PARIS,

Chez BAUCHE, Libraire, Quai des Auguſtins, à Sainte Genevieve, & à S. Jean dans le Déſert.

M. DCC. LVII.

Avec Approbation & Privilége du Roi.



PRÉFACE.

MALGRÉ la mauvaiſe humeur de certaines gens, qui les fait crier contre le goût du ſiécle pour les Dictionnaires, ce goût ſemble ſe fortifier à meſure qu'on multiplie ce genre d'inſtruction : c'eſt une preuve des avantages que le Public en retire. Nous en ſommes, dit-on inondés ; & ſi l'on n'arrête ce torrent, nous n'étudierons bientôt plus que dans les Dictionnaires, qui ne peuvent nous inſtruire que très-ſuperficiellement. Je n'entreprends pas ici la défenſe de ceux qui réduiſent l'étude des Sciences à cette méthode ; mais au moins ne peut-on nier qu'elle eſt indiſpenſable dans les Arts, qui ſe ſont fait un langage ignoré de preſque tous ceux qui ne les cultivent pas. Comment en effet converſer avec les Artiſtes, & raiſonner avec eux ſur leur Art, ſi l'on ignore les termes qui leur ſont propres, ou ſi l'on n'eſt pas au fait du vrai ſens dans lequel on les employe ? Les Dictionnaires ſont donc néceſſaires, & plus aujourd'hui que jamais, parce

que le goût des Sciences & des Arts a gagné tous les Etats. On veut sçavoir tout, ou plutôt parler de tout, & ne paroître ignorer de rien : il faut donc se prêter à ce goût du siécle. Si le plus grand nombre ne puise dans ces Ouvrages que des connoissances très-superficielles, il s'en trouvera qui ne s'arrêteront pas à l'écorce; la force de leur génie les fera pénétrer plus avant, & leur goût naturel, mais souvent indécis, se développera par la facilité qu'ils auront de s'instruire des principes de ces Arts, dans un langage qui leur auroit été trop étranger sans ce secours. Si les Anciens nous avoient laissé de semblables Dictionnaires, ils auroient épargné bien des veilles aux Commentateurs, & comme tari la source de tant de Dissertations, qui souvent ne servent qu'à faire prendre le change, ou à rendre la chose encore plus douteuse : ils auroient prévenu la décadence des Arts. On travaille à en ressusciter, & l'on ne seroit occupé qu'à les cultiver ou à les perfectionner.

La Peinture n'abonde pas en termes inconnus dans le langage ordinaire, mais elle en employe beaucoup dans un sens figuré; les uns & les autres ont donc be-

soin d'une explication qui détermine & fixe précisément leur signification propre à l'usage qu'on en fait.

Pline nous fournit une infinité d'exemples; & pour ne pas en chercher qui regardent d'autres Arts que ceux qui sont l'objet de ce Dictionnaire, combien l'équivoque de ces termes latins, *Picturam inurere* (Pline, liv. 35, chap. 11.) n'a-t-elle pas causé d'embarras à ses Commentateurs, pour expliquer la Peinture à l'Encaustique?

L'envie de me rendre utile au Public, jointe à une inclination naturelle pour les Arts, m'ont porté à m'instruire de leurs principes, & à communiquer ce que j'en ai appris. Les Dictionnaires qui ont traité jusqu'ici de la Peinture, de la Sculpture & de la Gravure, m'ayant parus laisser beaucoup de choses à desirer, je me suis déterminé à en donner un de ces Arts en particulier, plus complet que ceux qui l'ont précédé. Pour remplir mon objet, j'ai puisé dans les Ouvrages publiés sur ces Arts; je les ai cité assez souvent, pour qu'on ne puisse pas m'accuser de vouloir me parer en secret des plumes d'autrui: j'ai consulté les Connoisseurs, & les Artistes; & je

ſens encore que mon Ouvrage eſt très-éloigné de la perfection dont il eſt ſuſceptible. Je m'étois borné au ſeul Dictionnaire ; & il étoit déja ſous preſſe, lorſqu'il m'eſt venu dans l'idée de le rendre plus intéreſſant, & plus utile par l'addition d'un Traité pratique de toutes les manieres de peindre, précédé d'un petit préambule ſur l'ancienneté, & le mérite de la Peinture. En y prenant l'idée de l'excellence de cet Art, les Eleves ſeront encouragés à donner tous leurs ſoins pour s'y perfectionner, & le Public y prendra des impreſſions de la conſidération due à ceux qui le cultivent.





TRAITÉ PRATIQUE.

Des différentes manieres de peindre.



EN vain rechercheroit-on l'origine de la Peinture ; je croirois que ſon époque n'eſt pas fort éloignée de celle de la création : elle eſt ſi naturelle à l'homme, qu'on ne voit preſque point d'enfans, qui dès le plus bas âge, ne s'amuſent à tracer avec du charbon, ou autre matiere, quelques traits, pour repréſenter quelqu'objet. Ces deſſeins, quelqu'imparfaits qu'ils ſoient, n'en ſont pas moins des deſſeins ; & la Peinture eſt-elle autre choſe qu'un deſſein colorié ? Quelques traits formés avec des terres colorées, délayées dans de l'eau, & appliquée peut-être même d'abord avec le bout du doigt, auront ſuccédé à ces traits charbonnés, & donné naiſſance à la Peinture.

Si l'on n'eſt pas content de cette époque, où en trouvera-t-on une plus préciſe ? Toute l'Antiquité eſt ſi remplie de fables, qu'on ne peut rien aſſurer de certain ſur cela.

Au lieu de s'obſtiner inutilement à la recherche de ſon Inventeur, & de ſe perdre dans l'obſcurité & l'embarras des opinions très-incertaines, & ſouvent oppoſées des anciens Auteurs, Philoſtrate dit,

comme moi, que la Peinture eſt une invention de la Nature, & une production des premiers ſiécles. Il ſemble en effet que charmée de ſes productions, la Nature ſe ſoit appliquée avec ſoin à nous en préſenter ſans ceſſe des images dans les eaux, & ſur les corps polis, pour nous inviter à en faire des copies plus ſolides. L'homme, qui ſe pique avec raiſon d'être le ſinge de la Nature, ſe ſera bientôt mis en devoir de l'imiter, & aura formé ſur ces images ſes premiers deſſeins pour la Peinture. Mais enfin rien ne prouve mieux que la Peinture eſt innée à l'homme, que la connoiſſance qu'en ont les Nations les plus barbares, & les moins policées. Les relations nous apprennent que les Peuples les plus ſauvages de l'Amérique ont des Peintres, qui ſans Maîtres, font des Peintures & des Sculptures, plus ou moins parfaites, ſuivant la portée de leur génie.

Ce ſeroit faire peu d'honneur à cet Art admirable, que d'attribuer ſa découverte à un pur effet du hazard, comme l'ont avancé quelques anciens Auteurs. Quelques Bergers, dit-on, traçant avec leurs houlettes des traits ſur la terre, un d'eux s'aviſa de ſuivre en traçant les extrêmités de l'ombre que ſes moutons y formoient. Pline dit, qu'une jeune fille traça ſur le mur l'ombre de ſon amant, pour en conſerver en quelque maniere la préſence ; & Philoſtrate, dans la vie d'Apollonius, ajoute à ce ſujet, que les premiers Peintres travaillant à remplir ce vuide par des traits, apprirent peu à peu à y ménager les jours & les ombres avec une ſeule couleur, & celle du fond. Quoi qu'il en ſoit, il eſt à croire que la Nature ayant fait les premiers portraits, elle fit auſſi les premiers Peintres. Elle inſpira aux hommes le deſſein de l'imiter, & peut-être que quelques circonſtances ſingulieres ont contribué à faire réuſſir leurs recherches. C'eſt tout ce qu'on peut accorder au hazard dans l'honneur de cette invention.

Il y a apparence que les premiers Ouvrages dans ce genre n'étoient que des repréſentations groſſieres & très-informes. Les figures durent être bien ſtrapaſſées, par le défaut de correction, & celui qui réuſſit enfin à en détailler les parties, & à leur donner une forme non équivoque, pouvoit paſſer pour un prodige. Que dût-on penſer de ceux qui y joignirent le coloris, & qui réuſſirent à donner une eſpece de vie à ces figures en y exprimant les paſſions? L'eſtime qu'on en fit a ſans doute été la ſource où l'on a puiſé la fable de Pygmalion.

Ces réflexions ſont fournies par la Nature même, qui a donné à l'homme un penchant ſi violent à imiter. Mais quel fut le premier qui ſe fit un nom, par ſon adreſſe à réuſſir dans cette imitation plus parfaitement que les autres hommes? On a vainement fouillé dans l'antiquité la plus reculée pour le découvrir : les Auteurs ne ſont point du tout d'accord ſur cet article. Je ne penſe pas qu'on veuille en croire Ariſtote, quand il dit qu'un certain Euchir, couſin de Dedale, a le premier découvert la Peinture; Théophraſte n'eſt pas plus croyable de l'attribuer à Polignote, qui refuſa toutes les récompenſes que lui offrirent les Athéniens, pour leur avoir peint une gallerie. En croirons-nous mieux Pline, qui contraire à lui-même, après avoir dit que Chéaréma en fut l'inventeur, l'attribue enſuite à un Corinthien, & puis à Gigès? Ce que nous pouvons dire de plus certain, c'eſt que la Peinture étoit pratiquée chez les Egyptiens dès le tems d'Hermès Triſmegiſte, à qui on attribue l'invention des Hieroglyphes, qui étoient une véritable peinture. Cet Hermès, ſuivant l'opinion la moins conteſtée, vivoit du tems des premiers deſcendans de Noé. Si l'on ne veut pas accorder à Hermès cette antiquité, on conviendra du moins que la Peinture étoit très-connue en Egypte avant Moyſe,

puiſque ce ſaint Légiſlateur du Peuple de Dieu, lui défendit expreſſément d'imiter les Egyptiens en cela; les quatre derniers livres du Pentateuque ſont trop formels là-deſſus pour qu'on puiſſe en douter; & les plus anciens Auteurs prophanes nous le confirment par les deſcriptions qu'ils nous font des Peintures & Sculptures magnifiques qu'on voyoit dans les Palais, & les Temples d'Egypte.

Mais pour venir à quelque choſe de plus précis ſur l'ancienneté de la Peinture & de la Sculpture, il ſuffit d'ouvrir les Ouvrages d'Homere, qu'on peut regarder comme le plus ancien des Auteurs prophanes connus, ſi l'on n'admet pas la préexiſtence d'Héſiode, & ſi l'on veut donner les Ouvrages attribués à Hermès, à quelques Auteurs poſtérieurs à Homere. Quelques-uns pourroient demander en quel tems vivoit ce Prince de la Poëſie, afin d'avoir une époque préciſe du tems où la Peinture étoit en vigueur. Comment ſatisfaire cette curioſité? On pourroit s'en rapporter au plus ancien des Hiſtoriens prophanes, Hérodote; mais il dit ſans aucune preuve, ſi l'on en croit Strabon, liv. 2, chap. 53, qu'Homere vivoit environ 400. ans avant lui, & 160. ans après la guerre de Troye; événement que le même Hiſtorien eſt fort tenté de regarder comme fabuleux, comme on peut le voir dans ſon Euterpe, ch. 118 & 120. Il ſemble néanmoins le déterminer au régne de Prothée, Roi d'Egypte; mais il n'eſt pas moins difficile de fixer l'époque de ce régne. Virgile, ſur le témoignage de Varron, fixe le ſiége de Troye à l'an 300. avant la fondation de Rome, ce n'eſt pas ici le lieu d'examiner ſi ſon opinion eſt appuyée ſur des raiſons ſolides.

On ne ſçauroit douter que la Sculpture ne fût très-connue lorſque les Grecs aſſiégerent Troye, pour peu qu'on faſſe attention à ce grand nombre d'ouvrages gravés ou ſculptés dont parle Homere. Telle

eſt la ſtatue de Minerve, ou le Palladium, à laquelle les femmes Troyennes, par l'ordre d'Hector, conſacrerent un voile précieux, que Théano, fille de Ciſſeus, poſa ſur les genoux de la Déeſſe. Iliade, liv. VI. v. 302.

Telles ſont les ſtatues d'or du ſallon d'Alcinoüs, qui tenoient à la main des torches pour éclairer le lieu pendant la nuit. Odyſſée, liv. VII. v. 100.

Le bouclier d'Achille, ſur lequel Vulcain avoit gravé tant de choſes ſi différentes; la cuiraſſe d'Agamemnon, & pluſieurs autres ouvrages, nous prouvent bien clairement que l'Art de graver, la Sculpture, & par conſéquent le Deſſein, étoient en vigueur, même long-tems avant Homere.

Il reſteroit donc à ſçavoir ſi la Peinture proprement dite, ou l'art de colorier un deſſein, étoit en uſage dans ce tems-là.

Pline ſemble penſer qu'on ne la connoiſſoit pas: aucun Art, dit cet Auteur, n'a été plutôt porté à ſa perfection que la Peinture, puiſqu'il ne paroît pas qu'elle exiſtât du tems de la guerre de Troye. *Nullam artium celerius conſummatam, cum Iliacis temporibus non fuiſſe eam appareat. Lib* 35. Quelques obſervations ſur ce qu'Homere dit du bouclier d'Achille, & ſur les ouvrages de tapiſſerie auxquels les femmes de ce tems-là s'occupoient, comme celles d'aujourd'hui, convaincront que Pline, & ceux qui ont adopté ſon opinion, ſe ſont trompés.

On trouve ſur le métal, dont le bouclier d'Achille étoit fait, divers objets coloriés par l'action du feu, & la nature des métaux. Il s'enſuit vraiſemblablement que c'étoit une eſpece de Peinture, ou de Damaſquinure, imitée de la Peinture ordinaire, qui s'exécute avec les terres colorées, & le pinceau. Car il n'eſt pas moins naturel de penſer que pour repréſenter les objets, on a d'abord employé les

couleurs ordinaires, avant de les repréſenter par des couleurs, que leur donne l'action du feu ſur les métaux. Homere dit poſitivement que ces objets repréſentés ſur le bouclier d'Achille, étoient diſtingués par les couleurs. On y voyoit, dit-il, des Laboureurs qui formoient des ſillons dans un vaſte champ, & à meſure que le coutre de la charrue ouvroit la terre, cette terre, toute d'or qu'elle étoit, devenoit noire, telle qu'elle le paroît, quand la charrue y a paſſé. Iliad. liv. 18, v. 548. Le même Poëte avoit dit v. 545, qu'à la fin de chaque ſillon, un homme préſentoit au Laboureur un verre de vin.

Parlant enſuite d'une vigne que Vulcain y avoit repréſentée, il dit que les ſeps étoient d'or, & les grappes noires, *ibid.* v. 562. Elle étoit, ajoute-t-il, garnie d'échalas d'or, & environnée d'un foſſé bleu. D'un autre côté, des lions furieux devoroient un taureau, & avaloient le ſang rouge-noir, qui couloit de ſes bleſſures, v. 583. Pour repréſenter au naturel les taureaux, les bœufs & les geniſſes, Vulcain avoit choiſi l'or & l'étain, comme des métaux, dont la couleur étoit très-propre à cet effet.

Bien d'autres obſervations ſe préſenteroient à faire ſur ce bouclier; mais celles-là ſuffiſent pour inſinuer qu'il y avoit du tems d'Homere une ſorte de Peinture qui ſe pratiquoit au moyen du feu; mais le travail de la tapiſſerie, où l'on voit dans le même Auteur, que les femmes mettoient en œuvre des laines de diverſes couleurs, pour y repréſenter les objets au naturel, eſt une preuve à laquelle on ne peut ſe refuſer.

Sur les repréſentations d'Hector, Paris ayant pris le parti de terminer la guerre de Troye par un combat ſingulier avec Ménélas, Iris va en avertir Héléne, & la trouve occupée à un ouvrage de tapiſſerie, où elle repréſentoit les combats que ſes charmes avoient excités entre les Grecs & les Troyens. Iliade, liv. 3.

ꝟ. 125. L'on trouve encore dans le 22. liv. ꝟ. 439, que dans le moment qu'Andromaque apprit la mort de ſon mari Hector, elle travailloit à un morceau de tapiſſerie, où elle formoit des fleurs avec une agréable variété.

Junon s'apprêtant à tromper Jupiter, prit pour cet effet une robe dont Minerve lui avoit fait préſent, & ſur l'étoffe de laquelle cette Déeſſe des Arts, qui la premiere fit de la tapiſſerie, avoit repréſenté beaucoup de choſes avec un art admirable. Iliade, liv. 14, v. 178.

Homere fait dans le même livre une deſcription charmante de la ceinture de Vénus, que cette Déeſſe prêta à Junon pour le même motif que ci-deſſus. Vénus, dit notre Poëte, v. 214, ôta ſa ceinture faite & peint à l'éguille, & repréſentant divers objets..... Prenez, dit-elle à Junon, prenez cette ceinture, où tout eſt repréſenté, &c.

Telles étoient ſans doute les ſuperbes étoffes dont Hélene fit préſent à Télémaque; celles qu'Hecube avoit en quantité. Tels auſſi les ouvrages magnifiques que faiſoit Circé dans le cinquiéme livre de l'Odiſſée; & ceux du même genre que Minerve apprit à faire aux filles de Pandare. *Ibid.* liv. 20, v. 72.

De tous ces exemples il eſt facile de conclure en faveur de la Peinture, ce que nous avons remarqué ſur le bouclier d'Achille. Il eſt même très-vraiſemblable qu'avant de peindre en tapiſſerie, on avoit employé des terres colorées naturellement ou par art, pour repréſenter les objets en peinture ordinaire; car il eſt bien plus naturel d'employer les couleurs avec le pinceau, que d'imaginer de placer près l'un de l'autre des fils de laine teints de diverſes couleurs pour produire le même effet. Ce dernier Art, quoique ſuppoſé par les Poëtes une invention de Minerve, n'a dû être imaginé que long-tems

après la Peinture, dont elle paroît n'être qu'une ſuite ou une imitation. L'art de la Tapiſſerie étant donc très-connu dans l'Egypte, à Sidon, en Phrygie, & dans une infinité d'autres lieux du tems de la guerre de Troye, de quelle ancienneté devoit être la Peinture dont il tiroit ſon origine. Virgile avoit lû Homere avec beaucoup plus d'attention que Pline ; puiſqu'en parlant des mêmes tems que ce Poëte Grec ſon modéle, il ne fait pas difficulté de ſuppoſer la Peinture même dans ſa perfection, ou du moins très-perfectionnée, lorſqu'il dit, dans ſon ſixiéme livre, qu'Enée ſe reconnut parmi les Héros peints dans les tableaux qui décoroient le Temple de Junon à Carthage.

Ces témoignages doivent ſuffire pour prouver l'ancienneté de la Peinture. Les Auteurs poſtérieurs à Homere, en font une mention très-poſitive. Il eſt ſurprenant que la Peinture & la Sculpture, ſi eſtimées du tems de Polignote, d'Apelles, de Tymante, de Parrhaſius, de Zeuxis, &c. ayent été ſi peu conſidérées dans leurs commencemens, qu'Homere, qu'on peut regarder comme un Hiſtorien, n'en ait pas fait une mention plus particuliere. Pour faire de ſi admirables ouvrages en tapiſſerie, il eſt vraiſemblable que de même qu'aujourd'hui, on travailloit ſur des patrons, qui par conſéquent devoient être au moins auſſi beaux que leurs copies. Comment dans ces tems-là ne jugeoit-on pas les noms de leurs Auteurs dignes de la mémoire des hommes ? Les progrès de ces Arts furent peut-être très-peu rapides : ils ne produiſirent ſans doute pendant long-tems, que des ouvrages trop informes pour mériter des éloges ; mais dès qu'ils eurent acquis un certain dégré de conſidération, les Artiſtes travaillerent à l'envi à les perfectionner, & à ſe faire un nom. Les peuples ouvrirent alors les yeux ſur l'excellence de ces Arts ; on conſacra dans les faſtes les noms des Peintres

les plus célébres. Les Rhodiens éleverent un Temple à un de leurs Artistes en ce genre, la Grece dressa des statues aux siens ; les Amphictions crurent que les ouvrages de Polignote n'avoient point de prix, & qu'on ne pouvoit s'acquitter envers lui, qu'en lui décernant des honneurs extraordinaires, & en ordonnant qu'il seroit nourri & reçu aux dépens du Public dans toutes les Villes de la Grece ; ce qu'on accordoit qu'à ceux qui, par des actions éclatantes, avoient relevé la gloire de la Patrie. *Plutarque.*

Si la Peinture n'a pas toujours conservé ce dégré de considération, elle a cependant toujours été très-estimée par les plus grands hommes. Moyse, il est vrai, la défendit aux Israëlites, mais il avoit ses raisons ; il connoissoit ce peuple très-enclin à l'idolâtrie des Egyptiens, & il voulut lui en ôter jusqu'à la moindre occasion. Séneque a blâmé la Peinture ; mais le caprice y a eu beaucoup de part, de même que cet esprit de morale sauvage, dont ce Philosophe fait un si grand étalage dans tous ses écrits. Platon, le divin Platon, en pensoit bien différemment ; le soleil, selon lui, fut le premier Peintre ; & quelques Auteurs assurent que Platon & Socrate donnerent à la Peinture une partie de leur tems. Mahomet fut aussi l'ennemi de cet Art, & semble vouloir appuyer son sentiment sur les raisons de Moyse ; mais ce mauvais copiste d'un original admirable, a farci son Alcoran de tant de rêveries extravagantes, que son sentiment n'est pas d'une grande autorité ; il paroît même qu'il a plutôt condamné les images par une précaution superstitieuse, ou par une suite de la fausse prudence des Iconoclastes, que par un véritable motif de religion.

La Peinture peut opposer à ce petit nombre d'ennemis, les plus grands hommes de tous les siécles. On la regardoit même dans l'antiquité comme

un Art au-dessus de la portée du commun ; & il n'étoit permis qu'aux grands hommes, aux gens de condition, de l'exercer. Attale, Roi de Pergame, offrit deux cents soixante mille livres d'un tableau d'Aristide. Jules César acheta quatre-vingt talens, ou environ vingt-cinq mille écus, un tableau qui représentoit Ajax ; & long-tems auparavant, Candaule, Roi de Lidie, avoit donné l'or à boisseaux pour un tableau, où l'on voyoit la bataille des Magnetes, peinte par Bularque. Demetrius sacrifia sa propre gloire à la conservation d'un tableau de Protogene ; il préféra de lever le siége de Rhodes, dont il se seroit infailliblement rendu maître en mettant le feu aux maisons voisines de l'attaque ; mais il sçavoit que ce tableau admirable se trouvoit dans une de ces maisons : il aima mieux renoncer à cette conquête, que de l'y faire périr.

Etion, au rapport de Lucien, exposa aux jeux Olympiques un tableau de sa main, représentant les Nôces d'Alexandre & de Roxane. Tous les spectateurs l'admirerent ; mais Proxenis, Intendant des Jeux, qui en connoissoit encore mieux le mérite, en fut si charmé, qu'il offrit sa fille à Etion qui étoit étranger, & n'avoit, dit-on, d'autres avantages que son habileté dans son Art. Etion devint son gendre.

Je pourrois rapporter nne infinité d'autres exemples de l'estime qu'on a fait de la Peinture dans l'antiquité. Mais je renvoye au livre 35. de l'Histoire Naturelle de Pline, où cet Auteur parle de cet Art avec tant de goût, de sentiment & d'esprit, qu'on pourroit le regarder en un sens comme un des plus beaux Poëmes qu'on ait jamais fait en son honneur. Elle s'est maintenue dans cette considération, malgré la révolution des Empires, & la barbarie des siécles d'ignorance : elle a toujours trouvé des protecteurs. Si elle a souffert quelques éclipses, elle a reparu avec

tout ſon éclat. Les Souverains, les riches Particuliers ont travaillé à l'envi à recueillir ce qui avoit échappé de ſes productions à la rigueur des ſiécles, & ſe font encore un devoir & un mérite de répandre leurs bienfaits à pleines mains ſur les Artiſtes, & de décorer de titres très honorables ceux qui cultivent cet Art avec diſtinction.

La Peinture mérite en effet tous ces égards : car ſi l'on juge de ſon excellence par ſon antiquité, elle peut le diſputer à tous les autres Arts : quand je dis la Peinture, j'entends auſſi la Sculpture qui n'eſt pas moins ancienne. On peut faire conſiſter cette excellence dans un rapport & une proportion avec la Nature, dont tout Art eſt une imitation & comme un ſupplément, ſoit que ce rapport & cette proportion regarde les beſoins indiſpenſables de la vie, ou n'ait pour objet que le plaiſir. La Nature s'eſt portée d'elle-même aux choſes qui lui étoient néceſſaires ou agréables, & elle s'y eſt portée avec plus ou moins d'ardeur & de promptitude, ſelon que le beſoin qu'elle en avoit, ou le plaiſir qu'elle en reſſentoit ont été plus ou moins grands.

On ne ſçauroit ranger la Peinture & la Sculpture dans la claſſe des beſoins indiſpenſables ; mais on ne peut leur refuſer d'être regardées comme deux Arts qui renferment l'agréable & l'utile. Elles paroiſſent d'abord être bornées aux plaiſirs des yeux & de l'eſprit. Le plaiſir qui naît de l'imitation, eſt comme une eſpece de reproduction & de multiplication des mêmes choſes : il a ſa ſource dans nous-mêmes, & dans ce deſir ſecret & ſi naturel à l'homme, de l'immortalité, que la Providence divine a ſi fort imprimé dans lui, pour lui faire ſentir qu'il en eſt capable, & qu'il doit y tendre de tout ſon pouvoir. Nous devons donc regarder ces Arts d'imitation comme une faveur du Ciel, & comme une douceur que la Sageſſe ſuprême a jugé néceſſaire à la vie humaine.

Indépendamment de ce plaiſir, de cet amuſement innocent & agréable que procure la Peinture, elle eſt d'une grande utilité, & l'on peut dire des Peintres, qu'ils rempliſſent parfaitement le précepte que donne Horace dans ſon Art Poëtique, de joindre l'utile à l'agréable :

Omne tulit punctum qui miſcuit utile dulci.

On ne doit pas conſidérer la Peinture comme un ſimple plaiſir, elle eſt comme un autre langage, qui acheve de perfectionner l'art de nous communiquer nos penſées.

Le langage des Peuples varie par tous les pays ; il n'y a point de langue ſi étendue & ſi complette qui ne ſe trouve en défaut quand il s'agit d'exprimer certaines idées, & une infinité de couleurs & de figures pour leſquelles nous n'avons point de noms. Le langage de la Peinture eſt univerſel, il eſt entendu dans tous les pays du monde. Elle fait même plus d'impreſſion, parce qu'elle parle aux yeux, ſuivant le Poëte cité :

Segniùs irritant animos demiſſa per aurem
Quam quæ ſunt oculis ſubjecta fidelibus. Art. Poet.

Le plaiſir que procure la Peinture tient de celui qui ſe fait ſentir quand on entend un beau morceau de Muſique ; ces deux Arts ont leur harmonie ; l'une réſulte des ſons ménagés ſçavamment, l'autre de la diſtribution des couleurs. La repréſentation des objets naturels réveille preſqu'en nous les impreſſions qu'ils font dans leur réalité. Sans ſortir de ſon appartement, on y voit l'hiver avec tout ce qu'il y a de plus rigoureux, dans les plus grandes chaleurs de la canicule. A la vûe d'un étang glacé, d'une neige répandue ſur

la ſurface de la terre, des arbres ſecs, languiſſans, dépouillés de leurs feuilles, des buiſſons couverts de givres, & de toute la Nature engourdie & ſans vie; l'idée du froid ſe réaliſe alors, pour ainſi dire, au dedans de nous-mêmes, & nous laiſſe comme incertains ſi la chaleur extérieure que nous ſentons réellement, l'emporte en effet ſur le froid que nous imaginons. Un autre tableau nous rappelle à nous-mêmes, en nous faiſant jouir en tout tems du plaiſir que nous offre la variété & l'émail d'une quantité de fleurs de toutes les ſaiſons artiſtement grouppées, dont le froid, ni le chaud, ni la pluie n'altérent la fraîcheur & la beauté. Tout auprès les plus attrayans & les plus ſavoureux fruits de l'automne ſe préſentent à nous, & s'il y manque de quoi ſatisfaire l'odorat & le goût, on en eſt bien dédommagé par le plaiſir de l'illuſion.

Au moyen de cet Art nous voyageons par mer & par terre ſans en courir les riſques, ſans embarras & ſans fatigues. Les pays éloignés n'ont rien de ſi beau, de ſi rare que la Peinture ne rapproche de nous; temples magnifiques, obéliſques ſuperbes, merveilles du monde, tout eſt raſſemblé ſans confuſion dans les bornes étroites d'un cabinet. On y enviſage ſans crainte, mais non ſans émotion, les tempêtes les plus furieuſes, les batailles les plus ſanglantes, les inondations les plus déplorables, & près de là les douceurs de la paix, la tranquillité du calme, les charmes les plus ſéduiſans, & les plaiſirs les plus doux.

On y voit les Monarques dans toute leur magnificence, dans toute leur grandeur & leur majeſté, ſans éprouver la gehenne qui en eſt inſéparable, & ſans être aſſujetti à ce cérémonial rigoureux qui en diminue la ſatisfaction. On y conſidere à loiſir le menu peuple avec toutes ſes fantaiſies & ſes caprices, ſans ſe mêler avec lui; & l'on participe à ſes fêtes & à ſes divertiſſemens ſans riſque d'éprouver ſes ruſticités.

D'un autre côté on promene, on laisse errer ses yeux dans de vastes & riantes campagnes, on y voit les troupeaux bondir dans la prairie, paître sur les côteaux; les Bergers & les Bergeres prendre à loisir, & jouir sans envie à l'ombre des bosquets charmans, des plaisirs simples & toujours renaissans de la vie champêtre.

Plus Magicien enfin que la Pythonisse même, un Peintre nous présente les morts avec tous leurs traits, nous y reconnoissons un pere, un parent, un ami, leurs portraits nous y tiennent en quelque façon lieu de leurs personnes; nous conversons avec eux, non pas un instant, mais autant de fois & aussi long-tems qu'il nous plaît. Un ami est-il éloigné, son portrait le rend présent, il adoucit les rigueurs de l'absence, il réveille, il ranime les sentimens, il entretient l'amitié.

On pourroit même dire que cet Art admirable surpasse la Nature, puisqu'il crée de nouveaux objets, en *matérialisant*, pour ainsi dire, la pensée, & en donnant un corps à des êtres purement imaginaires.

Si l'on considere cet Art du côté de l'instruction, il en est peu qui l'égalent. La description la mieux circonstanciée des usages, des armes, des plantes, des animaux & des autres choses curieuses d'un pays éloigné, est-elle comparable à la représentation exacte que la Peinture nous en donne? Le récit le mieux frappé fait-il la même impression que le fait même? Un Historien nous raconte les actions des grands hommes, mais dans un tableau nous voyons la personne même, nous y lisons son caractere, nous y considérons l'air de tête, le maintien, & un bon physionomiste y développeroit la pensée & ce qu'ils étoient capables de faire.

Quel secours la Peinture ne prête-t-elle pas aux autres Arts & aux Sciences? C'est elle qui fournit les plans aux Architectes; les Médecins, les Chirurgiens & ceux qui veulent s'instruire de l'Anatomie sans la

répugnance & le dégoût qui accompagnent inséparablement la vûe des cadavres réels, y trouvent au naturel l'arrangement des fibres, des muscles, des vaisseaux & de toutes les parties tant intérieures qu'extérieures du corps humain. La Géometrie y puise ses plans, la Géographie ses cartes, les Manufactures leurs desseins.

Le tableau n'est donc pas seulement un meuble agréable, il est utile, il est instructif; il réveille, il excite de grandes idées, des sentimens nobles, élevés, des réflexions édifiantes. Les portraits sont des vrais monumens d honneur ou d'infâmie pour les hommes qu'ils représentent, & qui survivent ainsi à leur propre destruction. La vûe d'un grand homme donne de l'émulation, excite à la vertu; celle d'un scélérat inspire l'horreur du vice.

Mais cet Art si recommandable par lui-même, ne peut donner de la considération qu'à ceux qui le cultivent & l'exercent avec toutes les qualités requises. Le titre honorable de Peintre ne doit pas se prodiguer à tous ceux qui se mêlent de manier le pinceau. Comme on n'est pas censé Poëte pour sçavoir placer quelques rimes, on n'est pas censé Peintre pour sçavoir barbouiller une toile avec des couleurs. Un Peintre d'Histoire doit être un grand homme. Il faut qu'il soit Historien lui-même, & qu'il sçache parfaitement tànt l'Histoire ancienne que moderne, la sacrée & la prophane. Il doit être instruit des usages, des modes, des armes, des habillemens, & enfin de ce qu'on appelle en termes de Peinture, le *Costume.* Un Peintre ne mériteroit même pas absolument ce titre, s'il n'étoit qu'un simple Historien; il doit traiter ses sujets avec tout le sublime, le brillant, & le vif de la Poësie. Et si un Poëte doit une attention particuliere à son style, à la cadence de ses vers, le Peintre doit observer d'autres points pour donner à son tableau une belle harmonie : il faut qu'il con-

noiſſe la nature des couleurs, de la lumiere, des ombres, & des rayons réfléchis, qu'on appelle *réflets*. L'effet qui réſultera du mêlange de ces couleurs, & de la poſition qu'elles ont ſur la toile les unes relativement aux autres.

La Géometrie, l'Optique, la Perſpective, la Géographie, l'Oſtéologie, la Myologie, l'Architecture & bien d'autres Sciences ſont néceſſaires à un Peintre, & ne le ſont pas à un Hiſtorien, ni à un Poëte.

Le Peintre qui ſe borne au portrait, n'a pas tout-à-fait beſoin d'être inſtruit de tant de choſes; mais il faut qu'il faſſe une étude particuliere des hommes; qu'il ſe plie aux différentes ſortes de gens à qui il a affaire; il faut qu'il ſçache faire une différence entre le caractere diſtinctif d'un homme de qualité, & celui d'un homme du commun. Un Peintre très-médiocre peut réuſſir à faire un portrait reſſemblant, mais d'une reſſemblance froide & inſipide; un bon Peintre doit y donner l'ame & la vie, pénétrer autant qu'il eſt poſſible dans le caractere de l'homme qu'il peint, & en exprimer l'eſprit avec autant d'exactitude qu'il rend les traits du viſage.

On peut donc dire qu'un tableau eſt le fruit de l'étude & de l'occupation d'un grand homme, d'un homme utile à l'humanité, d'un homme qui mérite une conſidération particuliere de la part des Grands & des autres perſonnes. Mais il faut qu'un Peintre s'en rende digne par un grand amour pour ſon Art, & par ſon habileté; qu'il ſe garde de ſe deshonorer par un travail dont les productions pourroient bleſſer l'honnêteté & la décence de nos mœurs, & le faire ſoupçonner de conduite irréguliere. Son objet étant d'exprimer des ſentimens nobles, pour les faire paſſer juſques dans l'ame même du ſpectateur, il faut qu'il ſe les rende familiers, qu'il penſe & agiſſe conformément: le ſeul moyen de devenir excellent Peintre, eſt d'être un excellent homme.

DES DIFFERENTES MANIERES d'exécuter la Peinture, avec les matieres & les outils qu'on y employe.

LA Peinture a vraiſemblablement commencé par le Deſſein, qui s'exécute ſur toutes ſortes de matieres, ordinairement ſur une ſurface plate, pour y conduire plus aiſément le crayon, qui doit y marquer les contours, les traits & la poſition de tous les objets qu'on veut y repréſenter.

Le papier eſt aujourd'hui la matiere la plus en uſage pour le deſſein. Le Deſſinateur le choiſit de la couleur qu'il veut; lorſqu'on employe le papier blanc, on y deſſine avec des crayons de ſanguine, ou de pierre noire, ou de mine de plomb, ou de charbon léger, ou la plume. Sur le papier bleu ou gris, on ſe ſert plus communément des crayons de pierre noire, ou de charbon; & l'on rehauſſe les clairs avec des crayons de craye blanche, ou avec du blanc au pinceau. Les traits du crayon noir forment les ombres, ceux du crayon blanc font les clairs, & la couleur du papier donne une eſpece de demi-teinte.

Il y a différentes ſortes de deſſeins, qui prennent leur nom du plus ou moins de perfection qu'on leur donne, ou de la maniere de les exécuter. On appelle les premiers *croquis*, *eſquiſſes*, *penſées*, *études*, *académies*, *deſſeins arrêtés* ou *terminés*; les ſeconds ſe nomment *contr'épreuves*, deſſeins *calqués*, *poncis*, deſſeins *craticulés*, deſſeins *réduits*, deſſeins *eſtompés*, deſſeins *hachés*, deſſeins *lavés*, *lavis*, *deſſeins aux trois crayons*.

Quand on deſſine ſur le velin, on le fait avec le crayon de mine de plomb, ou la plume.

Lorſqu'on a tracé les traits & les contours des objets,

on le termine en *hachant* avec le crayon, comme ſont les eſtampes, ou en *eſtompant*, ou en *lavant* avec le pinceau. Les deſſeins hachés à la ſanguine ſe gâtent quand on les manie, ou par le frottement le plus léger contre d'autre papier. Pour prévenir cet inconvénient on les fait paſſer à la contr'épreuve, & l'on en a deux pour un.

Il y a encore une eſpece de deſſein qui repréſente les couleurs naturelles des objets : comme c'eſt une eſpece de Peinture, on l'a nommée *Peinture au paſtel*, parce qu'elle s'exécute avec des crayons de différentes couleurs appellés *paſtels* : nous en parlerons dans la ſuite.

Des outils néceſſaires à un Peintre.

Les couleurs naturelles ou artificielles que l'on employe dans la Peinture ſont en pierre ou en pains avant leur préparation ; on ne pourroit donc en faire uſage ſans les réduire en poudre, afin de pouvoir les *rompre* pour en faire les *teintes* & les *demi-teintes*. On broye ces couleurs ſur une *pierre à broyer*, au moyen d'une *molette*. Les autres outils ſont en général l'*amaſſette*, le *couteau*, le *chevalet*, la *palette*, la *baguette* ou *appui-main*, le *pincelier*, les *crayons* de différentes ſortes, la *parallele*, le *compas*, le *tire-ligne*, la *regle*, les *broſſes* & les *pinceaux*.

De la Détrempe.

On peut conjecturer que la plus ancienne maniere de peindre étoit à détrempe, que nous appellons *Peinture à gouache*, ou *à gouaſſe*, de l'Italien *guazzo*. Elle ſe fait avec les terres de différentes couleurs, détrempées avec de l'eau préparée à la colle ou à la gomme.

On n'employe guères aujourd'hui la peinture à détrempe en grand, que dans les décorations des théâtres & des fêtes publiques, ſoit qu'on penſe mal-à-

propos qu'elle ne peut ſubſiſter long-tems, ſoit qu'on n'y trouve pas ce coup d'œil flatteur qu'ont les autres manieres de peindre, ſoit enfin qu'on trouve trop de difficultés à la bien exécuter. Quoi qu'il en ſoit, elle eſt aujourd'hui bannie des Egliſes & des Palais ; & ſi on l'employe dans les appartemens, c'eſt tout au plus pour tirer quelques moulures de panneaux ; on l'a reléguée chez les Peintres de tapiſſerie, où elle ne ſe ſoutient pas avec honneur, parce qu'elle ne vaut rien en effet pour cet uſage. Elle blanchit, elle s'évanouit, & au bout d'un tems il ne reſte de la tapiſſerie qu'une toile ſalie de couleurs indéciſes : ce qui vient de ce qu'ils employent beaucoup de teintures tirées des végétaux qui ne tiennent pas à l'air. On ne doit cependant pas de là porter ſon jugement ſur la durée de cette ſorte de Peinture : la bonne détrempe ſe ſoutient parfaitement : j'en ai vû dans les appartemens de M. Joſeph-Ignace Parrocel, exécutée de ſa propre main ſur les murailles, qui s'eſt ſoutenue dans toute ſa beauté depuis nombre d'années. Ce célebre Artiſte a acquis dans ce genre de Peinture par le grand exercice, & les obſervations judicieuſes qu'il a faites, des connoiſſances qu'il m'a communiquées avec cette bonté, cette politeſſe & cet empreſſement qu'il a toujours de rendre ſervice, & que tout le monde lui connoît. C'eſt à lui que le Public eſt redevable de la plûpart des choſes qui compoſent cet article.

Avant l'invention de la Peinture à l'huile, on ne peignoit qu'à freſque ou à détrempe, ſi l'on en excepte les Anciens ; & l'on voit encore en Italie & en France des peintures à détrempe ſur le plâtre, qui malgré le laps de pluſieurs ſiécles, conſervent encore plus de fraîcheur que l'huile même. Cette ſorte de Peinture a encore l'avantage qu'étant expoſée à quel jour ou lumiere qu'on voudra, elle fait toujours ſon effet, & plus le jour eſt grand, plus elle paroît vive & belle ;

de plus, les couleurs une fois féches ne changent jamais, tant que le fond fur lequel elles font appliquées fubfifte. La raifon en eft que les couleurs y font employées comme elles fortent du fein de la terre. La colle ou la gomme qu'on y mêle pour les rendre plus adhérentes, les changent fi peu, que quant la couleur appliquée a acquife le degré de ficcité convenable, elle reprend fa premiere fraîcheur & fon premier état.

Une bonne détrempe exécutée fur un enduit de p'âtre bien fec, eft au bout de fix mois en état de fouffrir fans altération des pluyes affez longues; que ne feroit-elle donc pas à l'abri de l'humidité ? Il eft étonnant que les Peintres la négligent fi fort; elle leur feroit avantageufe & au Public; parce que la détrempe s'exécutant très-vîte, l'Artifte feroit plus d'ouvrage & à meilleur marché; & ceux qui employent les Artiftes auroient la fatisfaction d'une jouiffance plus prompte.

Quand il s'agit de grands morceaux, elle doit être touchée de grands coups, & vigoureufement. Elle demande donc alors d'être vûe de loin : elle produiroit un effet charmant dans les plafonds. Il eft vrai qu'elle ne feroit pas fi bonne dans les voûtes & dômes des Eglifes, par la raifon qu'on n'y fait pas des enduits de plâtre fur les pierres : le falpêtre de la pierre feroit détacher l'enduit. La toile, comme trop fufceptible de l'humidité, ne fait pas non plus un corps propre à la recevoir.

Il n'y a point de maniere de peindre qui admette plus de différentes fortes de couleurs que la détrempe; toutes les terres y font bonnes; la terre d'ombre même, qui, brûlée & dans fon état naturel, eft avec raifon bannie de la palette de ceux qui peignent à l'huile, loin de pouffer au noir, devient à la détrempe une couleur admirable. Elle eft préférable aux ocres brûlées, parce qu'elle n'eft pas fujette, comme elles, à

tirer ſur la couleur de brique, défaut aſſez ordinaire à la plûpart des *Freſcantis* d'Italie. Les belles laques mariées & rompues à propos avec la terre d'ombre, de même que les ocres, font une couleur des plus flatteuſes & des plus amoureuſes.

La cendre bleue, qui eſt une couleur perfide à l'huile, eſt charmante dans la détrempe, elle y tient un des premiers rangs, puiſqu'on peut l'y ſubſtituer à l'outremer.

Les *noirs d'os & d'ivoire* doivent être exclus de la Peinture à détrempe, il ne faut y employer que le noir de charbon.

La *terre de Cologne* eſt très-bonne, mais ſeulement pour les glacis des ombres fortes ; on la mêle pour cela avec les lacques brunes & la graîne d'Avignon. Ces glacis ſont admirables pour donner de la force dans les bruns.

La teinture de *graînes d'Avignon* tient lieu de ſtile de grain dans la détrempe ; mais c'eſt une couleur pernicieuſe lorſqu'on ne l'employe pas avec diſcrétion. Il faut ſe donner de garde de la mêler dans aucune teinte ; elle pouſſe, & domine toutes les autres couleurs ; & ſi l'on s'aviſoit de retoucher, ou de faire quelques changemens ſur les endroits où il y auroit de la teinture de cette graîne, tous les endroits retouchés feroient *tache*. Il faut donc la réſerver pour les glacis, lorſqu'on veut *réveiller* & rafraîchir certaines parties, & ſe donner de garde de l'approcher trop près des lumieres, & de l'employer dans les demi-teintes ; l'ouvrage deviendroit extrêmement lourd. Un Peintre bien au fait de la détrempe, peut même donner de la force à ſon ouvrage ſans le ſecours de la graine d'Avignon.

Dans la Détrempe comme dans la Peinture à l'huile, les *orpimens* ne valent rien, à moins qu'on ne les employe purs ; de quelque façon même qu'on en faſſe uſage, ils noirciſſent & gâtent l'ouvrage.

On rend la *lacque* brune avec l'eau de cendres gravelées. Cette eau lui donne le même corps & la même beauté qu'elle a dans la Peinture à l huile. On fait bouillir pour cet effet la cendre gravelée, pour en faire dissoudre le sel ; on laisse refroidir la liqueur, on la filtre, on la fait rechauffer, & on la mêle toute bouillante avec la lacque. Celle qu'on appelle *lacque colombine*, qui est composée avec le bois de Bresil ou de Fernambouc, ne vaut rien.

En général toutes les autres bonnes couleurs employées à l'huile sont aussi bonnes pour la détrempe ; mais il faut éviter de faire usage des stils de grains, parce qu'ils ne tiennent pas. On fait les teintes sur la palette, mais elles doivent être tenues extrêmement hautes & très-brunes, parce qu'en séchant elles blanchissent au moins de moitié. Les terres brûlées changent moins, & la lacque point du tout, non plus que les noirs ; l'expérience en apprend plus à cet égard que tous les préceptes.

Une regle générale, & dont il ne faut point s'écarter, c'est que la détrempe ne veut point être fatiguée, & encore moins que l'on repeigne par-dessus avec d'autres couleurs que celles qu'on avoit employées dans le même endroit ; celle de dessous venant à se détremper, détruiroit celle qu'on appliqueroit de nouveau, & feroit une teinte bisarre & désagréable. La belle détrempe demande à être peinte au premier coup, parce qu'elle séche très-vîte ; & si l'on n'est des plus prompts, & que l'on ne connoisse pas parfaitement l'effet qui doit suivre des couleurs que l'on couche, on risque de tout gâter, & de faire un très-mauvais ouvrage : c'est ce qui la rend beaucoup plus difficile que la Peinture à l'huile, & à la fresque.

La colle dont on se sert pour préparer l'eau à détremper les couleurs, se fait avec des rognures de peaux blanches, ou des raclures de parchemin. On les

met tremper douze ou quinze heures dans une suffisante quantité d'eau froide, ou cinq à six heures dans de l'eau chaude, & l'on a soin de remuer le tout de tems à autre avec un bâton ; on la fait ensuite bouillir, comme il est marqué dans l'article du Dictionnaire *Colle de Gand*. Plus on la fait forte, plus long-tems elle se conserve. Mais il ne faut pas l'employer trop forte, elle noirciroit les couleurs & les feroit écailler. On la coupe alors avec de l'eau pure chaude, on les mêle bien, & on l'employe toujours chaude, sur-tout lorsqu'on peint sur le plâtre : on doit cependant ne la pas employer bouillante, elle terniroit l'éclat & la vivacité des couleurs. L'eau gommée avec la gomme Arabique fait le même effet, les couleurs en conservent même un peu plus de fraicheur ; mais la différence n'est pas assez grande pour la préférer à l'eau de colle. On peut en faire usage dans les petits ouvrages sur le papier, ou sur le bois. Elle est aussi très-sujette à faire écailler la Peinture quand on l'employe trop forte. La colle préparée peut se garder en hiver sept à huit jours, mais en été quatre à cinq jours seulement. Quand elle commence à se corrompre, elle devient liquide, elle se pourrit, & n'est plus bonne pour le travail.

On peint à détrempe sur des murs de plâtre, sur le bois, sur la toile, & en petit, sur de gros papier fort ou sur le velin. Lorsqu'on travaille un peu en grand sur le gros papier, c'est pour faire les cartons de tapisserie.

Si l'on a à travailler sur les murs, on y fait d'abord un enduit de bon plâtre, le plus uni qu'il est possible, & on le laisse bien sécher. On y donne ensuite une ou même deux couches de colle bien chaude ; & s'ils sont un peu raboteux, on mêle dans la colle du blanc d'Espagne ou de craye, pour les rendre plus unis par cette espece d'impression ; & quand cette couche de colle mêlée de blanc est bien séche, on la racle le plus promptement qu'il est possible, & l'on peint par-dessus.

Quand il s'agit de peindre ſur la toile, M. Félibien veut qu'on la choiſiſſe vieille, demi-uſée & bien unie; mais je penſe que la toile neuve eſt préférable; il ſuffit après l'avoir tendue ſur des chaſſis de bois, de la frotter avec la pierre-ponce pour en ôter les nœuds, les inégalités, & lui donner de l'*amour*. On l'imbibera enſuite avec de la colle chaude, que l'on paſſera par-tout avec une groſſe broſſe; & quand la colle ſera ſéche, on y repaſſera la pierre-ponce. Il faut enſuite l'imprimer d'une couche légere de blanc de craye avec de la colle, quand elle eſt ſéche on y paſſe la pierre-ponce.

Si l'on veut peindre ſur le bois, on y donnera d'abord deux couches de colle bien chaude; & quand elles ſeront ſéches, on peindra par-deſſus avec des couleurs à la colle chaude.

Veut-on peindre ſur le papier? Il eſt inutile d'y donner aucune préparation, particulierement s'il eſt fort & bien encollé. Il en eſt de même du velin.

Le fond ſur lequel on doit peindre étant préparé, on y deſſine ce qu'on veut repréſenter, avec du charbon tendre & léger, ſans appuyer beaucoup, pour pouvoir effacer, & faire les changemens qu'on juge à propos, en frottant les traits avec un peu de mie de pain raſſi, ou avec un linge blanc. Le deſſein fait, on le met au net avec une petite broſſe & une couleur très-claire d'eau, afin qu'elle n'ait pas de corps, & qu'elle n'altere pas la couleur qu'on couchera deſſus. Lorſque le trait eſt bien ſec, on enleve tout le trait du charbon avec la mie de pain.

Pour les grandes maſſes d'une même teinte, on détrempe la teinte dans des godets ou écuelles de terre verniſſée, avec l'eau de colle néceſſaire, & on en fait l'épreuve ſur des quarreaux de plâtre ou des planches préparées comme le fond, ou ſur de gros papier blanc, afin d'être ſûr de l'effet de ſa teinte, & de celui qu'elle produira étant ſéche. On aura ſoin d'appliquer tou-

jours les couleurs un peu plus que tiédes, & remuer à chaque fois la couleur dans les godets avant de la prendre à la broſſe, parce qu'elle ſe précipite aiſément. Si les maſſes ſont petites, & que les teintes doivent changer ſouvent : on les fait ſur une *palette* de fayence, ou de fer-blanc, que l'on tient chaude ſur un feu extrêmement doux, ou ſur la vapeur de l'eau chaude.

Quand l'ouvrage eſt fini, on peut le retoucher tant qu'on veut, pourvû que ce ſoit ſeulement avec les mêmes teintes, ſoit en hâchant avec la pointe du pinceau ou de la broſſe, ſoit en glaçant, comme nous l'avons dit plus haut.

Si l'ouvrage doit être touché ſeulement à grands coups ſans être adouci, comme ſont les Payſages, on couche d'abord des teintes aſſez brunes, pour ſervir d'ébauches ; & quand elles ſont ſéches, on frappe des touches claires par-deſſus ; & ſur celles-là ſéches, des touches encore plus claires pour les jours. Mais on doit toujours laiſſer ſécher la premiere avant de coucher la ſeconde.

Il arrive ſouvent que la couleur qu'on employe pour retoucher, refuſe de prendre ſur celle qui eſt déja couchée, alors on met un peu de fiel de bœuf dans la couleur qu'on veut appliquer de nouveau.

On réhauſſe quelquefois la détrempe avec de l'or. On examine alors ſi la peinture déja faite eſt aſſez chargée de colle : ſi elle ne l'étoit pas aſſez, on y ajouteroit une couche de colle bien claire & bien nette, avec une broſſe extrêmement douce, & ſans repaſſer deux fois dans le même endroit. On y paſſe enſuite un mordant appellé *Bature*, composé de la même colle de Gand, mais un peu forte, mêlée d'un peu de miel. On fait tous les réhauts qu'on veut dorer avec cette bature chaude, en hâchant pour l'ordinaire avec la pointe de la broſſe ou du pinceau. Lorſque la bature

eſt figée & aſſez ferme, on y applique l'or en feuille avec du coton ou avec les *bilboquets* garnis de drap, & on laiſſe bien ſécher pendant quelques jours. Enfin on épouſte l'or avec une broſſe de poil de cochon bien douce & bien nette. Si la bature venoit à s'emboire dans la peinture, ce qu'on connoit quand elle devient terne, & qu'elle perd ſon luiſant, il faudroit en recoucher d'autre dans les mêmes endroits; autrement l'or ne s'y attacheroit pas.

Si l'on veut préſerver de l'eau la Peinture à détrempe, on peut y paſſer d'abord un blanc d'œuf bien battu; & quand il eſt ſec, y paſſer une couche de vernis qui réſiſte à l'humidité.

Les couleurs en uſage dans cette ſorte de Peinture ſont le blanc de craye, le blanc d'Eſpagne ou de Rouen, qu'on trouve chez les Epiciers Droguiſtes en gros pains. On le purifie, & on lui ôte ſon gravier, en le faiſant diſſoudre dans de l'eau nette en quantité. Lorſqu'il eſt bien diſſout, on agite l'eau avec un bâton propre, & l'ayant laiſſé un peu repoſer, pour faire tomber le gravier au fond, on verſe toute l'eau blanche dans des vaſes bien nets, où on la laiſſe repoſer juſqu'à ce que tout le blanc ſoit précipité au fond du vaiſſeau. On ôte enſuite par inclination ou avec un ſyphon toute l'eau, & quand le blanc eſt preſque ſec, on en forme des petits pains, qu'on fait ſécher ſur des quarreaux de plâtre ou ſur des briques au grand air, en les gardant cependant de la pouſſiere. Cette maniere de purifier le blanc, eſt propre à purifier auſſi toutes les terres colorées, ocres, brun-rouge, &c.

Quand on veut ſe ſervir du blanc à la détrempe, il faut avoir ſoin de le faire d'abord infuſer dans un peu d'eau pour le réduire en pâte peu liquide, & on y mêle enſuite la colle chaude pour travailler. Si on ne le faiſoit pas infuſer, il prendroit très-difficilement la colle.

Le

Le *blanc de plomb* & celui de *ceruſe* ſe mêlent avec le blanc de Rouen, pour varier les teintes & donner plus de corps à la couleur.

Le *maſſicot* blanc, & le *maſſicot* doré, le *jaune de Naples*, plus doux & plus gras que les maſſicots : il eſt excellent dans les petits ouvrages. Sa rareté le fait épargner dans les grands.

L'ocre jaune, la graſſe eſt la meilleure, la ſableuſe eſt à rejetter. *L'ocre de ruth* eſt excellente ; elle s'infuſe facilement. Si on la fait rougir au feu, elle devient d'un jaune rouge-brun.

Le *ſtil de grain* fait avec le blanc de Rouen & la teinture de graines d'Avignon : il eſt bon pour les glacis ſeulement.

La *terre d'ombre* naturelle & brûlée, fait très-bien dans la détrempe.

La *gomme gutte* eſt bonne dans les ouvrages en petit, de même que la pierre de fiel.

Le *biſtre* ne s'employe point ou peu dans les ouvrages en grand.

Le *cinabre* ou *vermillon* change à la détrempe, & devient d'un rouge violet un peu ſale. Dans la gouache en petit, on l'empêche de noircir en y mêlant un peu de gomme gutte après l'avoir purifié.

Le *brun-rouge*, naturel d'Angleterre, & le *brun-rouge* ſont bons ; mais il faut les broyer comme les autres couleurs.

Le *minium* ou mine de plomb, eſt très-beau dans la détrempe : il eſt d'un rouge orangé fort vif.

La *lacque fine*, qui eſt la ſeule qu'on doive employer, a beaucoup d'éclat ; on la rend plus foncée de la maniere que je l'ai dit ci-devant. Voyez la maniere de diſtinguer la bonne de la mauvaiſe dans l'article *Lacque* du Dictionnaire.

Le carmin eſt bon ; mais comme il eſt extrêmement cher, on n'en fait uſage que dans les petits ouvrages

qui tiennent de la miniature. Voici une maniere de le fabriquer, tirée des Mémoires de l'Académie des Sciences : je n'en garantis cependant pas le ſuccès.

Prenez 5 gros de cochenille, 36 grains de graînes de chouan, 18 grains d'écorce de raucour, & 18 grains d'alun de roche; pulvériſez chacun à part, dans un mortier (de marbre ou de verre.) Puis faites bouillir deux pintes & demie d'eau de riviere, ou de pluye bien claire & nette (filtrée) dans un vaiſſeau d'étain bien net ; & pendant qu'elle bout, vous y verſerez le chouan, & le laiſſerez bouillir trois bouillons, en remuant toujours avec une ſpatule de bois bien nette, & paſſerez promptement la liqueur à travers un linge blanc (de leſſive). Remettez cette eau dans le vaiſſeau (d'étain) bien lavé, & la faites bouillir. Quand elle commencera à bouillir, vous y mettrez la cochenille, que vous y laiſſerez bouillir trois bouillons ; puis vous y mettrez le raucour, que vous y laiſſerez un bouillon ; & enfin vous y jetterez l'alun, & vous ôterez en même tems le vaiſſeau de deſſus le feu, & vous paſſerez promptement toute la liqueur dans un plat de fayence ou de porcelaine, ou de verre bien net, & ſans expreſſion. Laiſſez repoſer cette liqueur pendant ſept à huit jours, puis vous verſerez doucement la liqueur qui ſurnage, & laiſſerez ſécher les féces au ſoleil ou dans une étuve ; & quand elles ſeront bien ſéches, vous les conſerverez dans des vaſes à l'abri de la pouſſiere.

On remarquera que dans un tems froid on ne peut pas faire le carmin, car il ne ſe précipite pas au fond ; la liqueur devient comme une gêlée & ſe corrompt.

Ce qui reſte dans le linge peut être remis au feu dans le même vaſe avec de nouvelle eau, pour avoir par la même opération un ſecond carmin, mais beaucoup moins beau, & en petite quantité. On peut auſſi en faire de la lacque fine, en le mêlant avec la teinture de bourre d'écarlate.

L'*azur à poudrer* & l'*émail*, qui ne différent que parce que l'émail eſt broyé plus menu, & d'une couleur plus pâle que l'azur, ſont très-bons à la détrempe : dans les décorations vûes aux bougies, ils paroiſſent gris.

Les *cendres bleues* ſont d'un très-grand uſage dans la détrempe, particulierement dans les morceaux qu'on ne voit qu'à la chandelle, comme ſont les décorations des Théâtres.

L'*outremer* eſt le plus beau bleu : il eſt trop cher pour en faire uſage dans les grands ouvrages. Son grand prix fait qu'on le falſifie quelquefois. Quand il eſt mêlé de cendre bleue, il noircit au feu, & ne brunit guère broyé à l'huile, contre ſon ordinaire, de même que quand il eſt mêlé avec l'émail.

Il y a encore une ſorte de bleu appellé *Inde* ou *Indigo*. L'inde eſt plus clair & plus vive que l'indigo, qui eſt brun. Ils ſont bons à la détrempe, particulierement pour faire les verts.

Le *vert de montagne*, ou *vert de terre*, & les cendres vertes.

Le *vert de veſſie* & le *vert d'iris* ne doivent être employés que dans les ouvrages en petit, qu'on veut embordurer.

Toutes les terres & pierres noires peuvent ſervir pour la détrempe. Quelques-uns font uſage du noir de fumée calciné, mais toujours pur, & ſans le rompre avec aucune autre couleur : il n'eſt cependant pas ſi pernicieux à la détrempe qu'à l'huile.

On ſe ſert encore à détrempe d'une couleur brune appellée *Fulverin*. Elle ſert à glacer ſur toutes ſortes de couleurs brunes, pour leur donner plus de force. Ce fulverin ſe trouve chez les Teinturiers en écarlate, & ce n'eſt que l'urine dans laquelle ils lavent d'abord les draps qui ſont teints en écarlate.

Entre toutes les couleurs il y en a pluſieurs qu'on eſt obligé de broyer quand on veut s'en ſervir, ſoit à

détrempe, ſoit à l'huile : celles pour la détrempe, qui ſont broyées à l'eau, doivent être conſervées avec un peu d'eau par-deſſus, pour empêcher qu'elles ne ſe ſéchent : mais pour celles qui ſont broyées à l'huile, & qui ſe ſéchent facilement, ou qui deviennent ſi graſſes qu'on ne peut s'en ſervir quelque tems après qu'elles ſont broyées, on les enferme dans des petits morceaux de veſſie de porc pliés en bourſe, ou dans des boyanx de quelques animaux, où elles ſe conſervent fort long-tems ſans ſe gâter. On peut encore les conſerver dans un vaſe avec de l'eau.

Pour glacer les couleurs à détrempe, il faut auparavant obſerver ſi les endroirs qu'on veut glacer ſont aſſez forts de colle pour ſoutenir le glacis ſans ſe détremper quand on l'applique. Si ces endroits emboivoient le glacis, ils feroient des taches ; pour prévenir cet inconvénient, on y paſſe avant de glacer une couche de colle un peu chaude, mais très-nette & très-claire.

DE LA FRESQUE.

De toutes les ſortes de Peintures qui ſe pratiquent aujourd'hui, c'eſt dans la Freſque qu'un excellent Artiſte peut montrer plus d'art, & donner davantage de force à ſon ouvrage ; mais pour s'en bien acquitter il faut être bon Deſſinateur, & avoir une grande pratique, avec une grande intelligence de l'ouvrage qu'on ſe propoſe, autrement l'ouvrage ſera pauvre, ſec & déſagréable, parce que les couleurs ne ſe mêlent pas comme à l'huile.

Ce travail ſe fait ſur les voûtes & les murailles enduites de mortier fait de chaux & de ſable. Mais un Peintre un peu ſoigneux de ſa ſanté, ne doit point ſe mettre à l'ouvrage avant que le premier & groſſier crêpi ne ſoit bien ſec ; car outre l'humidité du crêpi, l'odeur qu'exhale la chaux fraîchement appliquée, eſt très-contraire

& très-funeste au cerveau & à la poitrine.

Ce premier enduit, qui pourroit se faire avec de bonne chaux & du ciment de tuile pilée, se fait ordinairement avec du gros sable de riviere & de la bonne chaux. Avant de l'appliquer, si la pierre n'est pas bien poreuse & trouée, comme sont nos pierres meulieres, il faudra y faire plusieurs trous en tout sens & de biais, afin que l'enduit s'y insinue mieux & ne puisse s'en détacher. Si le mur est de brique, elle happe assez d'elle-même le mortier. Il faut que ce premier enduit soit bien dressé, mais fort rude, afin que le second s'y attache mieux, & ne fasse plus qu'un corps avec lui.

Avant de coucher le second, on mouille le premier pour lui donner de l'amour. On choisit pour ce second de la chaux éteinte depuis un an, ou six mois au moins, parce que l'expérience a prouvé que les enduits faits de cette chaux ne se gersent pas. Le sable qu'on y mêle est du sable de riviere ni trop gros ni trop menu. En Italie & particulierement à Rome, on se sert de *pozzolane*, espece de sable qu'on tire de terre en faisant des puits: mais le grain n'en étant pas égal, il est difficile d'en faire un enduit propre à cet usage.

Mais comme ce second enduit doit être fort mince & qu'on ne peut y peindre que pendant qu'il est frais, il faut avoir un Maçon habile pour l'égaliser comme il faut, & ne lui en faire appliquer qu'autant qu'on peut en peindre dans la journée.

Aussi-tôt qu'il a pris un peu de consistence, & qu'on en a ôté avec la truelle ou autrement toutes les petites inégalités, on examine s'il est assez solide pour ne pas s'enfoncer sous le doigt en le pressant légerement, alors on y applique des *cartons* ou le dessein fait sur de gros papier, & on y calque tous les traits avec une pointe, de sorte que le carton étant ôté on puisse voir clairement tous les traits tracés ou gravés sur l'enduit.

Lorſqu'on veut peindre quelques petits ouvrages à freſque, & ſur des fonds de ſtuc frais, on a un *poncis*, on l'applique ſur l'enduit, & l'on y ponce ſon deſſein. On pourroit auſſi le faire ſur les murailles, & quand le trait eſt marqué ſur l'enduit, on y peint. On voit par cette pratique que les objets deſſinés doivent l'être ſur les cartons ou le poncis, de la même grandeur qu'on ſe propoſe de les peindre.

On ſe ſert de broſſes & de pinceaux de poil ferme, aſſez longs & aſſez pointus, mais il faut prendre garde de ne pas trop labourer dans le fond du mortier frais. On peut auſſi faire uſage de broſſes quarrées ou plates par le bout, pour coucher de grands fonds, mais il faut toujours que le poil en ſoit long.

Avant de commencer à peindre on doit préparer toutes les teintes des couleurs dans des écuelles ou terrines de terre, & en faire les épreuves en les faiſant ſécher ſur des quarreaux de mortier ſemblable à celui où l'on doit peindre, ou ſur des quarreaux de plâtre, ou ſur des quarreaux à carreler, ou enfin ſur des briques qui boivent promptement l'humidité, de la même maniere qu'on fait pour la détrempe ; car cette Peinture a beaucoup de rapport avec celle-là, à l'exception du fond où il y a de la chaux, & qu'on n'y employe que l'eau pure pour détremper les couleurs.

Toutes les couleurs qui ne ſont pas des terres naturelles, ne ſont pas bonnes pour cette ſorte de Peinture. Elle exclut toutes les teintures & les autres couleurs tirées des mineraux, parce que le ſel de la chaux les feroit changer. Ces terres mêmes doivent être d'une nature ſéche, s'il eſt poſſible, ou des marbres & des pierres bien pilées, afin qu'elles puiſſent faire une eſpece de mortier coloré.

Les couleurs qu'on employe ſont le *blanc*, qui ſe fait avec de la chaux éteinte depuis un an ou ſix mois au moins. On la délaye dans l'eau pure, on la paſſe

au crible ſerré, on la laiſſe ſe précipiter au fond du vaſe, on décante l'eau ſurnageante, & on la conſerve à l'abri de la pouſſiere. Elle ſert pour les carnations, & pour mêler avec les autres couleurs pour faire les teintes.

Le *blanc de coques d'œufs*, eſt bon également pour la gouache & la miniature, & pour faire des paſtels. Pour les rendre d'un beau blanc, on les réduit en poudre, on la fait bouillir dans de l'eau avec un peu de chaux vive : on écume bien l'eau, on coule enſuite le tout dans de l'eau claire & nette, ou après l'avoir bien lavée on la rabreuve & on la relave dans de l'eau pure, que l'on change juſqu'à ce qu'elle ſoit nette. On les broye enſuite ſur le porphyre, & on en forme des petits pains que l'on garde pour l'uſage ; mais il ne faut les tenir fermés qu'après qu'ils ſont devenus extrêmement ſecs, autrement la poudre ſe corromproit, & rendroit une odeur des plus fétides.

La poudre de marbre blanc bien fine, ſe mêle avec le blanc de chaux pour lui donner du corps. La pratique apprend dans quelle proportion il faut les mêler. Quelques-uns en mettent preſqu'autant de l'un que de l'autre, d'autres fois une quatriéme partie de poudre de marbre ſuffit ; quand il y a trop de marbre le blanc ſe ternit. La réuſſite dépend de la qualité de la chaux. En général les couleurs à freſque changent moins à Paris qu'en Languedoc & en Italie, peut-être parce que la chaleur eſt moins grande à Paris, ou que la chaux n'y eſt pas ſi corroſive, & par conſéquent meilleure à cet uſage.

Les *ocres* ; les *terres d'Italie* ; le *maſſicot* blanc, dont l'uſage n'eſt cependant pas aſſuré ; le *jaune* de Naples ; mais le meilleur jaune eſt celui de l'ocre ; quand on veut l'éclaircir on y mêle du blanc de chaux.

Le *cinnabre*, quoique mineral, eſt bon pour les draperies ; mais il faut le préparer de la maniere ſui-

vante. Mettez du cinnabre en poudre dans un vaſe de terre, & jettez-y par-deſſus de l'eau de chaux priſe au moment qu'elle bout encore par l'efferveſcence de la chaux vive qu'on y a jetté. Choiſiſſez la plus claire & la plus nette. Décantez enſuite cette eau de chaux ſans troubler le cinnabre, & remettez pluſieurs fois de nouvelle eau de chaux ſemblable à la premiere, après avoir chaque fois vuidé celle que vous y aviez miſe.

Le vitriol Romain calciné à rougeur, eſt, ſuivant André Pozzo, une bonne couleur rouge pour la Freſque. On le prépare pour cet effet dans de l'eau-de-vie, où il prend une couleur de pourpre.

Le *rouge-violet*, ou *rouge-brun* d'Angleterre, la craye rouge, ou le crayon rouge, la terre d'ombre naturelle & brûlée, l'*ocre rouge* ou *ocre brûlée*.

L'*émail* & l'azur à poudrer ſubſiſtent très-bien à l'air & à la pluye : ces couleurs ſont bonnes particulierement dans les Payſages ; il faut les coucher pendant que l'enduit eſt bien frais.

L'outremer eſt excellent.

La *terre verte* de Véronne en Lombardie, eſt une des meilleures couleurs pour la Freſque. Il y a auſſi une terre verte commune, mais qui eſt beaucoup inférieure à l'autre.

Le *vert* de montagne, ou vert de terre.

Les *cendres* vertes ſont d'un aſſez mauvais uſage.

La *terre* de Cologne, la *terre* noire de Veniſe, la *terre noire* de Rome, le *noir de terre* d'Allemagne, le *noir* fait de lie de vin, les *noirs* de charbons de bois, de noyaux de pêches.

Quand on a quelques grands morceaux à peindre dans un jour, & que ce morceau exige une grande quantité de la même teinte, il faut en préparer aſſez tout à la fois pour ſuffire à tout le morceau ; parce qu'il ſeroit très-difficile d'en former une ſeconde du ton précis de la premiere.

Les couleurs qui s'éclairciſſent le moins en ſéchant ſont le rouge-violet, ou rouge d'Angleterre, le brun-rouge, l'ocre de Rut, & les noirs, particulierement ceux qui ont paſſé par le feu.

On conſidere d'abord quelle eſt à peu près la grandeur de la ſurface qu'on pourra peindre pendant que l'enduit ſera frais, & on l'y fait coucher uniment avec la truelle; l'on y couche enſuite les couleurs avec beaucoup de promptitude, & une grande *preſteſſe* de main. Outre les écuelles garnies de couleurs, on peut avoir une palette de fer-blanc ayant des rebords aſſez élevés, & au milieu un petit vaſe adapté propre à contenir de l'eau pure pour délayer des couleurs & les teintes que l'on veut former en petite quantité ſur cette palette. Il eſt ordinaire aux teintes de perdre leur éclat dès le moment qu'elles ſont appliquées ſur l'enduit de chaux; ſi on vouloit donc leur donner plus de vivacité & plus de force, on ne peut le faire qu'en hachant avec le bout de la broſſe, comme ſi l'on deſſinoit, ou en les pointillant; mais comme la plûpart de cet ouvrage n'eſt que frappé, & touché hardiment, ſi les teintes ne ſont pas bien différentes, il paroîtra toujours aſſez adouci lorſque les teintes ſeront placées les unes auprès des autres, & ſur-tout dans une diſtance aſſez conſidérable.

Quand on veut retoucher quelques endroits pour leur donner de la force, il faut attendre que la premiere couleur ſoit ſéche, autrement on feroit des taches dans tous les endroits retouchés.

Ces retouches ne doivent ſe faire que dans les ombres; on ſe ſert de quelque couleur brune de la même nature que celle ſur laquelle on les applique, & quelques-uns dans ce cas les couchent à la détrempe. En Italie ils y mêlent du lait de figuier, mais ſeulement dans les ouvrages qui ſont à couvert de la pluie. On pourroit auſſi retoucher à ſec des couleurs rouges avec

de la belle ſanguine, en frottant & en eſtompant comme ſi l'on deſſinoit.

Si l'on vouloit dorer ſur la Freſque, on pourroit le faire de la maniere que j'ai indiquée pour la Peinture à détrempe, en ſuivant le procédé pour dorer ſur la Peinture à l'huile avec l'or couleur.

L'Italie & Rome entr'autres Villes, offrent aux yeux curieux divers ouvrages exécutés de cette maniere de peindre du tems même des anciens Romains, & qui ſe ſont bien conſervés, quoiqu'ils ayent été enſevelis pendant pluſieurs ſiécles dans des ruines de bâtimens & ſous terre.

DE LA MOSAYQUE OU MUSAYQUE.

Les Anciens appelloient cette ſorte de Peinture *Opus Muſivum*. C'eſt un aſſemblage de petites pierres, de cailloux, de petits morceaux de marbres de différentes couleurs artiſtement incruſtés & arrangés dans un enduit de mortier frais, & d'une maniere à repréſenter des objets avec les couleurs qui leur ſont propres : au défaut de pierres naturelles pour certaines couleurs, on ſe ſervoit d'artificielles, c'eſt-à-dire, de morceaux de verre colorés au feu. Les voûtes de l'Egliſe de Saint Pierre de Rome ſont peintes de cette maniere.

Quoique ce travail demande un peu de ſcience dans la Peinture, il eſt cependant facile de juger que ſon exécution eſt plutôt un ouvrage de patience que d'art. Il faut avant de commencer, avoir tous les deſſeins au net de la grandeur de l'ouvrage qu'on ſe propoſe, c'eſt-à dire, des cartons comme pour la Freſque, avec un tableau peint, ſoit en petit, ſoit en grand, pour ſervir de modele.

On range enſuite par ordre, dans des paniers ou boëtes plates, toutes les petites pierres de chaque

teinte ou nuance d'une même couleur, & chacune de ces pierres doit avoir une ſurface plate & unie, celle qui doit être expoſée à la vûe ; les autres côtés ſeront un peu moins larges & un peu raboteux, afin que le mortier dans lequel ils ſeront incruſtés ait priſe ſur eux. Il ne faut pas que la ſurface plate & unie ſoit polie ni luiſante, elle réfléchiroit la lumiere trop vivement, & empêcheroit d'en voir la couleur. Plus les pierres ſont petites, plus l'ouvrage eſt délicat, mais le travail augmente à proportion, & l'exécution en devient plus longue. Il n'eſt pas néceſſaire que toutes les pierres ſoient de même figure, il ſuffit qu'elles puiſſent s'adapter exactement les unes auprès des autres, de maniere qu'elles ne laiſſent pas entr'elles des vuides trop ſenſibles. Il faut auſſi que l'ouvrage fini préſente une ſurface la plus unie & la plus égale qu'il ſera poſſible, de maniere qu'une pierre ne ſoit pas plus ſaillante que l'autre.

On commence à faire ſur le mur un premier enduit, comme celui de la Peinture à Freſque : lorſqu'il eſt ſec, on mouille un peu la place ſur laquelle on doit travailler, & l'on y ponce le deſſein ou on l'y marque par des cartons de même grandeur, comme à la Freſque. On met enſuite du mortier fait de chaux, de pierre dure, de tuile ou de brique pilée & tamiſée ; quelques-uns y ajoutent de l'eau gommée avec la gomme adragant & des blancs d'œufs battus. Ce mortier doit être fin & mis d'une épaiſſeur égale ſur chaque petite place, ſans paſſer le trait du deſſein ; car il faut le conſerver, & placer les petites pierres ſuivant les couleurs, en les trempant auparavant dans le même mortier, mais plus clair & plus liquide, qu'on doit avoir auprès de ſoi dans une auge ou jatte de bois.

Quand on a couvert de pierres un petit eſpace, il faut les battre avec une regle épaiſſe & forte pour les dreſſer & les enfoncer également, à peu près comme

les Carreleurs font quand ils carrelent ; & il faut avoir ſoin de faire cette opération pendant que le mortier eſt encore tout frais, autrement la liaiſon ſe romproit & les petites pierres ſe détacheroient du mortier.

Lorſqu'on a quelques parties délicates à faire, comme une tête, une main ou autre choſe ſemblable, on pourroit avoir le trait de ces parties fait à l'encre ſur du papier fin & huilé, afin qu'en l'appliquant ſur l'ouvrage tout frais fait, on connût ſi le deſſein n'en ſeroit pas alteré, car on verroit l'ouvrage fait au travers du papier huilé, & s'il y avoit quelques défauts, on pourroit les corriger avant que le tout fût bien ſec.

Si le mortier déborde un peu entre les joints des pierres qu'il faut rapprocher le plus qu'il eſt poſſible, on le ratiſſe avec la petite truelle qui ſert dans tout ce travail. Mais comme les pierres ſe barbouillent toujours un peu de mortier, & principalement en les dreſſant avec la regle, lorſque tout ſera bien ſec, on enlevera ce mortier le plus promptement qu'on pourra avec un couteau ou ratiſſoire, & enfin on frottera l'ouvrage avec un morceau de bois tendre & du ſablon fin délayé dans de l'eau. On lavera enſuite l'ouvrage avec de l'eau pure, comme on fait aux carreaux des appartemens, ce qu'on appelle *décroter*.

Lorſque l'ouvrage eſt fait, ſi l'on a quelque changement à faire, on abat juſqu'au premier enduit ſeulement, & on remplace par du mortier & d'autres petites pierres l'ouvrage démoli & enlevé.

Pour dorer dans cette eſpece de Peinture, ſoit pour le fond du tableau, ſoit dans les ornemens ou dans les draperies, on prend des morceaux de verre non colorés, on mouille d'un côté avec de l'eau de gomme, puis on y applique une feuille d'or ; on poſe après cela le morceau de verre ſur une pelle de fer, & cette pelle à l'entrée du fourneau, après l'avoir couvert de quelqu'autre morceau de verre concave. On laiſſe ainſi

la pelle jusqu'à ce que le morceau de verre où l'or est appliqué soit devenu rouge, & l'or y demeure si bien appliqué qu'il ne s'en détache plus. On applique sur le mortier la surface dorée. Ces petits morceaux de verre doivent être de la même grandeur que les autres pierres colorées. Mais pour *décroter* ces pieces de verre, il faut seulement les ratisser proprement avec un couteau, & les laver ensuite ; car le sable le plus fin terniroit la surface du verre, & le brillant de l'or ne paroitroit plus au travers. Pour que ces morceaux de verre colorés tiennent bien au mortier, il faut que chaque morceau ait au moins seize ou dix-huit lignes d'épaisseur : on dégrossit les surfaces qui doivent toucher au mortier, pour leur ôter le poli, qui les empêcheroit de happer le mortier.

Il faut faire faire ces morceaux de verre exprès. Pour cet effet on va dans une Verrerie, & quand le verre est distribué dans les différens creusets on y met la couleur propre à lui donner les différentes teintes que l'on desire. On commence par la plus claire, & l'on augmente toujours jusqu'à la plus foncée. Quand le verre est cuit dans sa perfection, on prend avec de grandes cuilliers le verre tout rouge, & on en fait des tas sur un marbre poli & chaud, ou sur une plaque de cuivre, & on applatit ces tas avec un autre marbre aussi poli, jusqu'à ce qu'il ait l'épaisseur dont nous avons parlé : alors on le coupe aussi-tôt par morceaux de différentes figures & grandeurs, suivant le besoin & l'usage qu'on se propose d'en faire. On les conserve ensuite dans des boëtes, par teintes séparées. On doit observer la même chose pour toutes les petites pierres ou morceaux de marbres & de cailloux de différentes couleurs & grandeurs. Il n'est pas précisément nécessaire de faire du beau verre pour cet usage ; il suffit que ce soit des especes d'émaux imparfaits, composés de sable & de quelques métaux ou mineraux fondus ensemble.

Cette eſpece de Peinture doit durer autant que le mur ſur lequel elle eſt faite, ſans aucune altération de couleurs, & l'on en voit quelques morceaux très-anciens auſſi beaux & auſſi frais que quand ils ont été faits; mais on ne s'en ſert ordinairement que dans les grands ouvrages qui doivent être placés loin de la vûe: on en a cependant fait quelques petits ouvrages, comme des tables, où l'on admire la délicateſſe & la patience. *Suppl. des Mém. de l'Acad. Tom. IX.*

Outre la Moſaïque qui ne fut d'abord qu'un aſſemblage de petits carreaux de différentes couleurs pour former une certaine varieté, & quelques rinceaux ou autres ornemens, des Peintres s'aviſerent dans la ſuite d'enrichir cette eſpece de Peinture par des repréſentations de figures humaines, d'animaux & de fleurs, & même des traits hiſtoriques. Un des plus beaux ouvrages en ce genre eſt le pavé de l'Egliſe Cathédrale de Sienne, où l'on voit le Sacrifice d'Abraham repréſenté. Il fut commencé par un Peintre nommé *Duccio*, & achevé par Dominique *Beccafumi.* Il eſt compoſé de trois ſortes de marbres, l'un très-blanc, l'autre d'un gris un peu obſcur, & le troiſiéme noir. Le premier ſert pour les réhauts & les fortes lumieres, le ſecond pour les demi-teintes, & le troiſiéme pour les ombres. Il y a des traits & des hachures remplis de marbre noir ou de maſtic, pour réunir les paſſages des clairs aux demi-teintes & de-là aux bruns.

Le Grand Duc Côme de Médicis ayant découvert vers l'an 1563, dans les montagnes de *Pietra Sancta*, une carriere de marbres de beaucoup de couleurs, donna occaſion aux Peintres de ſon tems d'exercer leurs talens dans cette eſpece de Peinture. Les Ducs de Florence ont depuis fait embellir leurs Chapelles & leurs Palais de ces ſortes de marbres, & l'on en fait des tables & des cabinets très-curieux: le Roi de France en a un grand nombre.

Vasari dit qu'on voyoit autrefois au portique de Saint Pierre de Rome, une table de porphyre incrustée de beaucoup de pierres fines, qui par leur arrangement représentoient une cage. Pline parle d'un oiseau si bien représenté par différens morceaux de marbres sur le pavé dont il fait la description, qu'il sembloit que ce fût un véritable oiseau qui eût bû dans un vase peint de la même maniere, & placé auprès de lui. Certains Peuples de l'Amerique ont inventé une maniere de Mosaïque, composée de plumes d'oiseaux assemblées par filets. On voit dans le Trésor de la *Santa Casa* quatre portraits de Mosaïque de plumes.

DE LA PEINTURE A L'ENCAUSTIQUE.

On ne peut fixer l'époque de la Peinture à l'Encaustique. Pline, l'Auteur qui s'est le plus étendu sur cette maniere de peindre, dit qu'on ne sçavoit pas même de son tems quel étoit le premier qui avoit imaginé de peindre avec des cires colorées & d'opérer avec le feu (1). Quelques-uns cependant, continue-t il, croyoient qu'Aristide en étoit l'inventeur, & que Praxitele l'avoit perfectionnée ; d'autres assuroient que l'on connoissoit des tableaux peints à l'Encaustique long-tems avant, tels que ceux de Polignote, de Nicanor & d'Arcesilaus, Artistes de Paros : il ajoute que Lysippe d'Egine écrivit sur ses tableaux, *il a brûlé*, ce qu'il n'auroit certainement pas fait si l'Encaustique n'avoit été inventé. Quelque peu certaine que soit l'origine de la Peinture à l'Encaustique, il paroît cependant que

(1) Ceris pingere ac Picturam inurere qui primus excogitaverit non constat. Quidam Aristidis inventum putant posteà consummatum à Praxitele. Sed aliquando vetustiores Encausticæ extitêre, ut Polygnoti, & Nicanoris & Arcesilai Pariorum. Lysippus quoque, Ægenæ, Picturæ suæ inscripsit ἐνέκαυσεν quod profecto non fecisset nisi Incaustica inventa. *Plin. liv.* 35. *c.* XI.

ſon invention prit naiſſance dans la Grece, & que l'art de peindre avec de la cire, des couleurs & le feu, devint familier aux Artiſtes de ce Peuple.

Il ſeroit inutile de porter plus loin les recherches ſur l'antiquité de l'art d'employer la cire dans la Peinture, elles deviendroient non-ſeulement infructueuſes, mais elles ne répandroient pas plus de lumiere ſur les moyens d'exécuter les tableaux avec la cire, les couleurs & le feu, puiſque Pline qui nous en a tranſmis les eſpeces, dit peu de choſes du moyen de les pratiquer. Il eſt conſtant, dit-il, que l'on connoiſſoit anciennement deux genres de Peinture Encauſtique, qui ſe faiſoient avec la cire & ſur l'yvoire, au *Ceſtrum*, c'eſt-à-dire au *Viriculum* (1), avant que l'on connût la pratique de la Peinture ſur l'extérieur des vaiſſeaux, troiſiéme eſpece qui s'opéroit avec des cires, qui ayant été rendues liquides par l'action du feu, étoient devenues propres à être appliquées avec le pinceau. Cette Peinture étoit ſi ſolide qu'elle ne pouvoit être

(1) *Ceſtrum*, *Viriculum* termes que l'on n'entend point relativement à la Peinture à l'Encauſtique.

Encauſto pingendi duo fuiſſe Antiquitûs genera conſtat, cerâ & in ebore ceſtro, id eſt viriculo, donec claſſes pingi cœpere. Hoc tertium acceſſit, reſolutis igni ceris penicillo utendi, quæ Pictura in Navibus * nec ſole, nec ſole ventiſque corrumpitur. *Pl. hiſt. Nat. lib.* 35. *c.* XI.

* M. Monnoye, qui a fourni l'article Encauſtique que l'on trouve dans le Dictionnaire Encyclopedique, a traduit les mots *in Navibus* dans les Vaiſſeaux; il a ſans doute eu ſes raiſons; il a formé le plan d'accommoder Pline à la Peinture au Savon de M. Bachelier, Peinture qui ſûrement ne pouvoit pas réſiſter au ſel de la mer, au ſoleil & aux vents, & encore moins à l'eau. Il ne faut pas croire que ce ſoit une faute d'impreſſion, car lorſque M. Monnoye traduit ce que dit Ovide:

Et picta coloribus uſtis
Cœleſtum Matrem concava puppis habet.

Et la poupe repréſente la Mere des Dieux en couleur Brûlée.

Il repéte que cet Encauſtique étoit bien plus pratiquable *dans les vaiſſeaux*.

altérée

altérée ni par le ſoleil, ni par le ſel de la mer, ni par les vents. Quoiqu'il ne paroiſſe pas dans ce paſſage qu'il ſoit fait mention de l'eſpece d'Encauſtique dont on faiſoit des tableaux portatifs, on peut cependant préſumer que la premiere eſpece étoit employée à cet uſage. Cet Encauſtique & celui des vaiſſeaux avoient-ils de l'analogie ? Quoique cela puiſſe être, nous n'oſerions cependant trop l'aſſurer, d'autant que M. le Comte de Caylus & M. Majault, qui ont beaucoup examiné cette matiere, paroiſſent mettre de la différence entre les moyens d'exécution de ces deux genres. *Voyez* leur Mémoire, *pag.* 26.

On employoit auſſi l'Encauſtique ſur les murailles; cette pratique étoit-elle une ſuite de l'Encauſtique des tableaux, ou l'Encauſtique des tableaux avoit-il ſuggéré aux Barbouilleurs de murailles d'en faire l'application à leurs travaux pour rendre leur peinture plus ſolide ? Il eſt impoſſible de décider la queſtion, ſoit que l'on conſulte Vitruve ou Pline qui en ont parlé. Cependant ſi ces deux Auteurs ne diſent rien qui puiſſe éclaircir cette difficulté, ils nous en dédommagent par une deſcription très-exacte de la maniere de pratiquer cette eſpece d'Encauſtique.

Voici d'abord ce qu'en dit Vitruve (1), Liv. VII. chap. IX. lorſqu'il parle de la préparation du *minium*. Cette couleur, dit-il, noircit lorſqu'elle eſt expoſée au ſoleil, ce que pluſieurs ont éprouvé, entr'autres le Scribe Faberius, qui ayant voulu que ſa maiſon du mont Aventin fût ornée de belles Peintures, fit peindre tous les murs des périſtyles avec le *minium*, qui ne put durer trente jours ſans ſe gâter en pluſieurs endroits, ce qui le contraignit de les faire peindre une ſeconde fois avec d'autres couleurs. Ceux qui ſont plus exacts & plus curieux pour conſerver cette belle

(1) Traduction de Perault.

couleur, après qu'elle a été couchée bien également & bien séchée, la couvrent de cire punique, fondue avec un peu d'huile ; & ayant étendu cette composition avec une brosse, ils l'échauffent & la muraille aussi, avec un réchaud où il y a du charbon allumé, fondent la cire & l'égalent par-tout en la polissant avec une bougie & des linges bien nets, comme quand on cire les statues de marbre. Cela s'appelle Καῦσις en grec ; cette croute de cire empêche que la lumiere du soleil & de la lune ne mange la couleur (1). Pline dit la même chose, quoiqu'avec moins de détail (2). Que l'on enduise la muraille de cire ; lorsqu'elle sera bien séchée, que l'on la frotte avec un bâton de cire, & ensuite avec des linges bien nets, & la muraille deviendra brillante comme le marbre poli. Il paroît par conséquent qu'il n'y avoit qu'une seule maniere d'employer l'Encaustique sur les murailles.

Voilà tout ce que l'on peut dire sur l'historique & sur le faire des différentes especes de Peintures à l'Encaustique, qui se réduisent à quatre, sçavoir, la Peinture à la cire, celle qui se faisoit avec le *cestrum* ou le *viriculum*, Peinture sur les vaisseaux, & Peinture sur la muraille ; & pour exécuter ces différentes especes, ils mêloient les couleurs avec la cire, ou ils pénétroient la couleur de cire lorsque la Peinture étoit achevée.

---

(1) Itaque cum & alii multi, tunc etiam Faberius Scriba, cum in Aventino voluisset habere domum eleganter expolitam, peristylii parietes omnes induxit minio, qui post dies triginta facti sunt invenusto varioque colore. Itaque primo locavit inducendos alios colores. At si quis subtilior fuerit, & voluerit expolitionem miniaceam suum colorem retinere, cum paries expolitus & aridus fuerit, tum ceram punicam igni liquefactam paulo oleo temperatam setâ inducat. Deinde posteà carbonibus in ferreo vase compositis eam ceram apprimè cum pariete calefaciendo, sudare cogat, fiatque ut peræquetur. Posteà cum candela linteisque puris subigat, uti signa marmorea nuda curantur. Hæc autem Καῦσις græcè dicitur. *Vitruv. L. VII. C. IX.*

(2) Parieti sicco cera inducatur. Postea candelis subigatur, ac deinde linteis puris, sicut & marmora nitescunt. *Plin. Lib.* 33. *c.* 7.

Le bois étoit la ſeule matiere ſur laquelle on peignoit des tableaux portatifs. Il ſeroit trop long de rapporter tous les paſſages de Pline & des autres Auteurs qui fourniſſent la preuve de cette vérité.

Paſſons maintenant aux moyens que les Anciens employoient pour l'exécution de leurs différens Encauſtiques.

Les couleurs étoient contenues, comme le dit Varron, dans des coffrets à petits compartimens (1) (2).

On ſe ſervoit de broſſes ou de pinceaux pour appliquer ou les cires colorées, comme le dit Pline (3), ou la cire ſur les couleurs, comme le dit Vitruve.

On employoit le feu, ſoit pour fondre les cires colorées, ſoit pour liquéfier la cire pure deſtinée à être employée ſur les couleurs pour les rendre plus ſolides que la détrempe. Les inſtrumens deſtinés à cet uſage portoient le nom de *cauteria*, dont la forme devoit varier ſelon les différens travaux auxquels on en faiſoit l'application. Le *cautere*, dit Pline, étoit un des inſtrumens des Peintres avec lequel on faiſoit fondre les préparations bitumineuſes les plus tenaces, dont on faiſoit uſage pour la Peinture appellée Encauſtique. Cette Peinture s'opere en faiſant fondre des cires avec des charbons allumés (4).

Si l'origine de la Peinture à l'Encauſtique eſt équivoque, l'époque de ſa décadence eſt auſſi fort incertaine. Il eſt néanmoins conſtant qu'elle ſe pratiquoit

(1) Pictores loculatas habent arculas, ubi diſcolores ſunt ceræ. *Varro de re Ruſt. L.* 2.

(2) Nam ut Pauſanias & cæteri Pictores ejuſque generis loculatas magnas habent arculas, ubi diverſi colores ſint. *Varro de re Ruſtica, Lib.* 3. *cap.* 17.

(3) Reſolutis igni ceris penicillo utendi.

(4) Cauterium in pictorum inſtrumentis continetur, quo bituminationes, & fortiores quæque conglutinationes concoquuntur, maxime in ea pictura quæ ἐγκαυστικὴ appellatur, quæ fit carbonibus inuſtis reſolutis igne ceris. *Pl. L.* 22. *c.* 23.

encore dans le tems du bas Empire, puiſque le Digeſte, qui eſt l'aſſemblage des Loix qui avoient précédé le ſixiéme ſiécle, tems auquel on les a réunies, fait mention dans ces termes des inſtrumens qui ſervoient à la Peinture. L'Attelier d'un Peintre étant légué, comprend les cires, les couleurs & tout ce qui en dépend, les pinceaux, les cauteres, & les vaſes propres à contenir les couleurs (1). Un autre Auteur dit auſſi qu'un Peintre ayant légué ſon Attelier, a légué les couleurs, les pinceaux, les cauteres, & les vaſes néceſſaires pour faire le mêlange des couleurs.

Il n'a donc point été fait mention de Peinture à l'Encauſtique depuis le ſixiéme ſiecle juſqu'à nos jours, c'eſt-à-dire, pendant environ onze cens ans. Il eſt cependant étonnant que depuis le renouvellement des Arts en France, il ſe ſoit écoulé un ſi grand nombre d'années ſans que perſonne avant M. le Comte de Caylus, ait remarqué que la Peinture Encauſtique s'exécutoit avec de la cire, des couleurs & le feu. C'eſt donc aux lumieres de M. de Caylus que la France a obligation des premieres vûes du renouvellement de cet Art.

Cependant un Auteur anonyme fit imprimer un ouvrage en 1755, dans lequel on s'efforce d'enlever cette gloire à M. de Caylus; ouvrage dont nous rendrons un compte très-exact, ainſi que de tout ce qui s'eſt paſſé depuis 1752 juſqu'à ce jour, afin que la poſtérité n'ait pas ſur le renouvellement de la Peinture à l'Encauſtique, le même embarras qu'ont éprouvé ceux qui ont travaillé à en débrouiller l'origine chez les Anciens.

---

(1) Pictoris inſtrumento legato, ceræ, colores ſimiliaque horum legato cedunt: peniculi, & cauteria & conchæ. *Martianus, tit. de Fundo inſtructo. L. XVII.*

Inſtrumento Pictoris legato colores, penicilli, cauteriæ & temperandorum colorum vaſa delebantur. *Julius Paulus, L. VII. & ſuiv.*

Pour ne point m'expoſer à commettre d'injuſtice envers perſonne en travaillant d'après des oüis-dire, je commençai par écrire à M. le Comte de Caylus pour ſçavoir comment M. Majault, Docteur en Médecine de la Faculté de Paris partageoit avec lui la gloire de la découverte de la Peinture à l'Encauſtique, & dans quel tems il lut à l'Académie des Inſcriptions ſon premier Mémoire ſur cette matiere ; j'écrivis auſſi à M. Majault. Le premier me fit l'honneur de me répondre, que ſans M. Majault il n'eût jamais trouvé les moyens de peindre à l'Encauſtique, & que ſon premier Mémoire avoit été lû à l'Académie des Belles-Lettres en 1752. Le ſecond, que ſans M. de Caylus il n'eût jamais penſé à ce genre de Peinture, & que cette découverte étoit le produit de leurs travaux faits en commun. J'écrivis enſuite à M. de Sylveſtre, Directeur de l'Académie Royale de Peinture, pour obtenir des éclairciſſemens ſur le même ſujet, afin de travailler toujours d'après des pieces non équivoques. Voici mot pour mot ce que M. de Sylveſtre me fit l'honneur de me répondre ; par cette réponſe on jugera aiſément de mes demandes.

Je réponds à votre premiere queſtion, qu'avant la lecture du Mémoire ſur la Peinture à l'Encauſtique que M. de Caylus fit en 1753, qu'il n'avoit jamais été fait mention dans notre Académie de ce genre de Peinture, ni de tous ceux dans leſquels la cire fait l'office de l'huile.

Je réponds à la ſeconde, que quoique ce genre de Peinture annoncé par M. de Caylus, étonnât & méritât l'attention de tous les Membres de notre Académie par ſa nouveauté & ſa ſingularité, aucun cependant ne dit alors avoir employé la cire au lieu de l'huile pour peindre.

A la troiſiéme & derniere, je répondrai que depuis la lecture du Mémoire de M. de Caylus fait en 1753, juſqu'au tems de l'expoſition de la Minerve à l'Académie des

Belles-Lettres en 1754, il n'a pas été fait mention qu'aucun de nos Membres ait peint avec la cire, excepté M. Vien, & que nous n'avons vû de tableaux peints de cette maniere par Mrs. Hallé, Bachelier & le Lorrain que vers le commencement de 1755; ces trois Messieurs sont les seuls qui dans ce tems ayent fait quelques tentatives dont j'aie entendu parler parmi nous. Signé SYLVESTRE.

Tous les Membres de l'Académie connoissent la droiture & les talens de M. de Sylvestre. Ces qualités lui ont mérité la place de Directeur qu'il occupe depuis plusieurs années.

Voyons maintenant l'historique de ce qui est arrivé depuis le renouvellement de la Peinture à l'Encaustique. Notre dessein est de ne blesser personne, mais d'exposer la vérité dans tout son jour. La date des Mémoires de M. de Caylus rendue authentique par la lecture dans deux Académies, l'Ouvrage de Mrs. de Caylus & Majault, auquel ils ont mis leurs noms, leurs Lettres, celle de M. de Sylvestre serviront de pieces justificatives.

On trouvera quelques répétitions dans les détails que nous ferons, mais le Lecteur sentira que les redites sont inévitables, d'autant plus que voulant observer dans notre narration l'ordre chronologique des événemens, sur-tout ayant à rapporter ce que contiennent des Ecrits, qui, quoiqu'ils ayent paru en différens tems, disent pourtant ou les mêmes choses, ou des choses à peu près semblables.

M. le Comte de Caylus, qui a tant fourni de preuves de son goût pour les beaux Arts, & de qui nous avons de si sçavantes recherches sur l'antiquité, après avoir mûrement réfléchi sur ce que Pline dit de la Peinture à l'Encaustique pratiquée chez les Anciens, traita cette matiere dans un Mémoire qu'il lut en 1752 à l'Académie des Belles-Lettres, dont il est Membre;

il lut auſſi en 1753 à l'Académie Royale de Peinture, un autre Mémoire ſur le même ſujet, dans lequel il propoſoit un moyen d'exécuter des tableaux avec de la cire pure, des couleurs & le feu; mais les Membres de cette Académie douterent de la poſſibilité de peindre avec de la cire. N'étoit-il pas naturel, en comparant cette nouveauté avec toutes les manieres de peindre connues, de la regarder comme difficile, ou même comme impoſſible? Cet art n'exiſtant encore qu'en ſpéculation, il étoit prudent de ne s'en rapporter qu'à l'expérience.

Cependant M. le Comte de Caylus pour ſatisfaire les Artiſtes & ſon goût, deſiroit de mettre en pratique ce qu'il avoit à peine projetté; pour remplir ſes vûes, comme il le dit lui-même dans ſon Mémoire pag. 8, il crut devoir aſſocier à ſes travaux M. Majault, Docteur en Médecine de la Faculté de Paris. L'amitié guida moins ſon choix que les connoiſſances qu'il avoit des lumieres de ce grand Médecin. Ils travaillerent de concert à découvrir les moyens de peindre à l'Encauſtique. Leurs travaux eurent tout le ſuccès qu'ils pouvoient deſirer, & les conduiſirent même au-delà de ce qu'ils avoient eſperé; puiſqu'ils firent & perfectionnerent la découverte de la Peinture à la cire. L'on vit enfin à l'Académie des Belles-Lettres le 12 Novembre 1754, jour d'une aſſemblée publique, un tableau repréſentant une Minerve, exécuté par M. Vien très-célebre Artiſte; la plus grande partie de cette Peinture prouvoit qu'il étoit poſſible de faire des tableaux à l'Encauſtique; je dis la plus grande partie, parce que cette premiere production participoit pour un quart de la Peinture à la cire. Tout Paris voulut voir cette nouveauté, & les Peintres enfin convaincus en furent les premiers admirateurs (1).

(1) M. Carle Vanloo, cet Artiſte ſi connu par ſes rares talens,

Mrs. de Caylus & Majault travaillerent à perfectionner la Peinture à l'Encauſtique & la Peinture à la Cire, & à mettre le manuel de ces nouveaux Arts en état d'être publié. Toutes leurs expériences furent achevées au mois de Juin 1755. Elles firent en partie la matiere d'un Mémoire que M. le Comte de Caylus lut à l'Académie des Belles-Lettres le 29 Juillet de la même année, c'eſt-à-dire, huit mois dix-huit jours après l'expoſition du tableau de la Minerve. L'Académie des Belles-Lettres perſuadée que cet ouvrage pouvoit être utile aux Artiſtes, permit qu'on le tirât de ſes regiſtres, & qu'on l'imprimât ; on y joignit le Mémoire ſur la Peinture à la Cire qui n'y avoit pas été lû, parce que ce dernier ouvrage n'étoit pas de ſon reſſort. Les deux Mémoires imprimés furent diſtribués au Public dans un ſeul volume le 25 Août de la même année, ſous le titre de Mémoire ſur la Peinture à l'Encauſtique, & ſur la Peinture à la Cire ; ouvrage méthodique & bien tiſſu, qui fera éternellement un honneur infini à ſes Auteurs. Il eſt bon de remarquer que lors de la lecture du Mémoire dont nous venons de parler, M. le Comte de Caylus porta à l'Académie des Inſcriptions deux petits tableaux peints, l'un ſelon la troiſiéme, l'autre ſelon la quatriéme maniere de peindre à l'Encauſtique, dont il n'avoit point encore fourni de preuves par expérience. Mais revenons à l'époque de l'expoſition du tableau de la Minerve.

Dès que ce premier eſſai eut paru à l'Académie des Belles-Lettres, ce nouveau genre de Peinture excita l'émulation & la curioſité. Par quel moyen, ſe

---

voyant pour la premiere fois le tableau de la Minerve, dit que l'Encauſtique n'étoit pas une ſi mauvaiſe choſe, & qu'il vouloit auſſi peindre de cette maniere. On ſent de quel poids peut être l'approbation de M. Vanloo.

disoient entr'eux les Membres les plus éclairés de l'Académie Royale de Peinture, a-t-on pû parvenir à peindre avec la cire ? Ni M. de Caylus, ni M. Majault ne dirent alors quels en étoient les procédés, c'étoit un tribut que M. de Caylus devoit à l'Académie des Inſcriptions, avant que de les rendre publics, puiſque leurs recherches n'avoient pour objet que le renouvellement d'un Art connu chez les Anciens.

Cependant les Peintres qui avoient beaucoup touché, ſenti & examiné le premier échantillon de cette Peinture, y ayant trouvé un peu d'odeur d'eſſence de térebenthine, crurent que tout ce tableau avoit été peint avec de la cire diſſoute dans cette eſſence; car on ne s'imaginoit point alors qu'il fût poſſible de faire des tableaux avec de la cire & des couleurs, ſans que la cire fût diſſoute; & on ne connoiſſoit même pas la diſſolution de la cire dans l'eſſence de térebenthine, quoiqu'en ait dit un petit ouvrage anonyme dont nous parlerons dans la ſuite, & que M. Monnoye a ſérieuſement rapporté dans le Mémoire ſur l'Encauſtique qu'il a fourni au Dictionnaire Encyclopédique.

Les Peintres qui avoient examiné la premiere production de cette Peinture, s'entretenoient avec ceux qui ne l'avoient pas vûe, des remarques qu'ils avoient pû faire, & quelques-uns projetterent d'en faire des eſſais.

Mrs. Hallé, Bachelier & le Lorrain furent ceux qui firent les premieres tentatives; ils broyerent leurs couleurs avec de la cire diſſoute dans l'eſſence de térebenthine, peignirent & ſe hâterent de faire voir leurs premieres productions: elles parurent dans les mois de Janvier, Février, Mars de 1755. M. Hallé & le Lorrain s'en tinrent à quelques petits tableaux. Mais M. Bachelier voulut porter ſes recherches plus loin. Il fit du ſavon avec de la circ, parce que l'on peut en faire avec tous les corps gras; il fit diſſoudre

ce ſavon dans l'eau, broya ſes couleurs avec cette eau de ſavon, & peignit ſur le taffetas & la toile. Après avoir peint, il fit chauffer & bouillir les couleurs de ce tableau peint au ſavon, & annonça qu'il avoit trouvé l'Encauſtique des Grecs, puiſqu'il peignoit avec de l'eau de cire (car c'eſt ainſi qu'il nommoit cette eau de ſavon) & qu'il faiſoit brûler ſa couleur. Il donna pour preuve de ſa manœuvre quelques tableaux, dont l'un repréſentoit une femme careſſant une levrette, l'autre une tête de profil, &c. Ces tableaux qui furent enſuite expoſés au Salon, étoient gris & reſſembloient preſqu'à une gravure en maniere noire, enluminée avec des couleurs ſales. Mais quand cette invention eût été encore plus mauvaiſe, M. Bachelier méritoit toujours la reconnoiſſance qu'on doit à ceux qui veulent bien ſe donner la peine de faire des recherches. N'enrichit-on pas les Arts lors même qu'on apprend à ne pas perdre le tems à faire des tentatives dont la réuſſite ne ſeroit pas heureuſe.

Malgré le peu de ſuccès des eſſais précipités de M. Bachelier, on crut pourtant devoir annoncer ſa découverte au Public. Un Auteur anonyme (1) composa, fit imprimer & diſtribuer rapidement une petite brochure intitulée : *Hiſtoire & Secret de la Peinture en Cire.* Ce fut à la fin du mois de Mars, ou au commencement d'Avril 1755, que cet ouvrage parut, c'eſt-à-dire, cinq mois après que le tableau de M. de Caylus eut été expoſé à l'Académie des Belles-Lettres, & quatre mois avant que l'ouvrage de M. de Caylus & Majault fût rendu public. L'Auteur de cette petite brochure, qui vraiſemblablement ne vouloit pas ſe

(1) Quelques-uns ont prétendu que cet ouvrage étoit de M. Diderot. Mais cette calomnie n'a pû être ſuggérée que par l'envie : nous ſommes convaincus que M. Diderot ſe reſpecte trop à tous égards pour prêter ſa plume à l'indécence & au menſonge.

rendre caution de ce qu'il avançoit dans ſon ouvrage, ne jugea pas à propos d'y mettre ſon nom.

Cet Ecrivain après y avoir inſulté M. de Caylus en le confondant avec les gens à ſecrets ; (ce qu'il ne mérite aſſurément pas) car il n'eſt perſonne qui ſoit plus communicatif, & qui employe plus généreuſement ſon tems & ſa bourſe aux progrès des Arts ; cet Auteur, dis-je, avance :

1°. Que l'Encauſtique de M. de Caylus n'eſt point l'Encauſtique des Grecs, puiſque ſa Peinture ne s'opere qu'avec de la cire diſſoute dans l'eſſence de térebenthine.

Mais quelle a dû être l'humiliation de l'Auteur lorſqu'il aura lû l'ouvrage de Mrs. de Caylus & Majault, dans lequel on trouve quatre manieres de peindre ſans le ſecours de l'eſſence de térebenthine ?

2°. Que la poſſibilité de faire des tableaux avec de la cire diſſoute dans l'eſſence de térebenthine, n'eſt pas une découverte, parce que M. Bachelier avoit déja peint un tableau de cette maniere en 1749. Que ce tableau, *que perſonne n'a vû*, fut emporté en Alſace.

Où eſt la preuve de ce fait ? Pourquoi M. Bachelier, lors de la lecture du Mémoire de M. de Caylus à l'Académie de Peinture en 1753, ne dit-il mot de ſon tableau de 1749 ? Quand même ce que l'Auteur rapporte ſeroit vrai, il eût fallu ſe taire de peur de ſe faire accuſer de menſonge.

3°. Que M. Bachelier devoit la connoiſſance de la diſſolution de la cire dans l'eſſence de térebenthine à des enfans, qui en 1749 jouoient avec une boule de cire au lieu de volant ; que cette boule de cire alla tomber *tout juſte* dans un godet où il y avoit de l'eſſence ; que le lendemain M. Bachelier trouva la boule diſſoute, broya des couleurs avec cette cire, & peignit un tableau, dont il put à peine ſe défaire ; qu'il

abandonna cette peinture, & la reprit en 1755.

Encore une fois, pourquoi M. Bachelier ne se ressouvint-il pas de cette histoire lorsque M. de Caylus lut son Mémoire à l'Académie de Peinture en 1753, & ne la revéla-t-il qu'en 1755? Ne devoit-il pas dire alors qu'il ne falloit pas tant ridiculiser le projet de peindre avec la cire? car plusieurs en badinerent.

4°. Que M. Bachelier d'après quelques teintures brouillées de Chymie, fit de nouvelles tentatives, dont le résultat fut de faire un savon de cire avec le sel alkali (1), comme on le fait avec l'huile, le suif, & enfin avec tous les corps gras. Qu'il fit dissoudre ce savon dans l'eau, broya les couleurs avec cette eau de savon, peignit & employa le feu pour fixer la couleur; & l'Anonyme conclut que c'est-là la maniere qui ressemble plus à la Peinture des Grecs, puisque l'on peint avec de la cire & des couleurs, & qu'il faut le feu pour fixer la Peinture.

Je conseillerois volontiers à celui qui voudroit peindre avec des couleurs délayées avec l'eau de savon ordinaire, qui est faite avec de l'huile, de dire qu'il peint à l'eau d'huile, ou qu'il peint à l'huile: cette maniere de parler ne seroit pas plus impropre que de dire qu'on peint à l'eau de cire. Il pourroit dire aussi qu'il peint au sel, car il entre du sel dans le savon. Prétendre que la Peinture Encaustique des Grecs se pratiquoit avec du savon de cire, c'est en ignorer absolument la nature. Mais si l'Anonyme avançoit que la Peinture au Savon est une invention aussi nouvelle

(1) Quelques gens mal intentionnés ont prétendu que M. Rouel avoit donné le conseil à M. Bachelier de faire du savon avec de la cire pour imiter les Grecs; mais ce Chymiste est trop éclairé pour ne sçavoir pas qu'une Peinture faite avec du savon quelconque, n'a pas plus de solidité qu'une Peinture faite en détrempe, qui n'a pas la propriété de remplir les vûes que les Grecs se proposoient, c'est-à-dire, de faire une Peinture qui pût résister à l'eau.

que la Peinture en Ramekin ou en Fromage (1), l'Auteur ſe tromperoit moins au deſavantage de M. Bachelier ; ce dernier n'a rien renouvellé des Grecs, comme nous le démontrerons ; ſa découverte a plus de mérite, puiſqu'elle a du moins celui de l'originalité.

La brochure dont nous venons de rendre compte, n'eut pas plutôt été rendue publique, qu'elle fut appréciée à ſa juſte valeur. M. Fréron la critiqua très-judicieuſement dans ſon Année Littéraire ; démontra, comme nous venons de le dire, que l'hiſtorique de cet ouvrage ne pouvoit être vrai, & que la découverte de la Peinture au ſavon de cire n'enrichiſſoit point l'Art de peindre. M. Fréron cependant ne pouvoit pas porter de jugement ſur ce que l'Anonyme annonçoit des moyens que M^rs^. de Caylus & Majault avoient employés pour peindre à l'Encauſtique, puiſqu'ils n'avoient pas encore été rendus publics ; auſſi n'avança-t-il ſur ce point que de prudentes conjectures. Mais M. Fréron eut bien lieu d'être ſatisfait, lorſque trois mois après ſa critique, il vit paroître l'ouvrage de M^rs^. de Caylus & Majault, dans lequel il ne trouva rien de ce que l'Anonyme avoit avancé. Il y vit au contraire un raiſonnement méthodique & ſuivi, appuyé d'expériences ingénieuſes, & très-propres à développer le peu de choſe que les Anciens nous ont tranſmis de la Peinture à l'Encauſtique. En judicieux Critique il rendit compte de cet ouvrage avec les plus

---

(1) Un Peintre d'un caractere gai, & vraiſemblablement très-habile Chymiſte, ayant ſérieuſement examiné la Peinture au Savon de M. Bachelier, ne crut pas que cette invention méritât une critique ſérieuſe, il fit imprimer un petit ouvrage qui avoit pour titre, *L'Art de peindre au Fromage ou en Ramekin*, dans lequel un ridicule agréable faiſoit la plus juſte critique de la Peinture au Savon de Cire. On a prétendu que cette brochure étoit de M. Rouquet ; ſi elle n'eſt pas de lui, elle eſt du moins digne de ſa plume.

justes éloges. Le Lecteur impartial pourra juger de son mérite par l'extrait que nous allons en donner.

Premiere maniere de peindre à l'Encaustique, selon Mrs. de Caylus & Majault.

Faites fabriquer un coffret de fer-blanc de 16 pouces quarrés, sur 2 pouces & demi de hauteur, parfaitement soudé par tout, & qu'il n'ait pour ouverture qu'un goulot d'un pouce de diametre placé à l'un de ses angles, pour l'introduction de l'eau; sur la surface quarrée du côté que le goulot s'éleve, il faut appliquer une glace d'épaisseur ordinaire, non polie, attachée avec huit tenons de fer-blanc. On remplit ce coffre d'eau, on le met sur le feu, on charge la glace de la quantité de cires convenables à la couleur que l'on desire préparer; lorsque l'eau est bouillante la cire se fond: on ajoute la couleur, on la broye à la cire fondue, avec une molette de marbre qu'on a pris la précaution de faire chauffer; & lorsque la couleur est broyée, on la ramasse avec un couteau pliant d'yvoire, & on la met sur des assiettes de fayence pour la faire froidir. Ayant ainsi préparé toutes les couleurs pour les mettre en état d'être employées, il faudra les faire fondre dans la machine suivante.

Faites construire un autre coffret de fer-blanc d'environ un pied de longueur sur huit pouces de large, & de deux pouces & demi de hauteur; qu'il ait aussi un goulot pour l'introduction de l'eau; que l'on pratique du côté de ce goulot autant de loges que l'on voudra y faire fondre de couleurs, propres à recevoir autant de godets de verre ou de cristal; l'eau bouillante dont on remplira cette machine, fondra les cires colorées & les mettra en état d'être employées.

Il faudra aussi avoir un coffret de fer-blanc plus petit, mais semblable à la machine à broyer, rempli d'eau bouillante, qui puisse servir de palette.

Pour communiquer à la planche destinée à peindre un degré de chaleur propre à entretenir la cire dans un état de fluidité nécessaire à l'exécution du tableau, on se servira de la machine suivante.

Faites faire un autre coffret de fer-blanc semblable à la machine à broyer les couleurs, dont la face destinée à recevoir la planche soit de cuivre, d'une ligne d'épaisseur; qu'elle ait sur ses bords des coulisses pour recevoir & assujettir la planche; que cette machine ait au moins trois pouces de vuide dans son épaisseur; qu'il y ait un goulot à sa partie supérieure pour l'introduction de l'eau, & un robinet à sa partie inférieure pour la vuider: on remplira cette machine d'eau bouillante, que l'on renouvellera au besoin. Il faudra faire faire cette machine d'une grandeur proportionnée au tableau.

De peur que la planche destinée à recevoir la couleur ne se dejette par la chaleur, on la composera de trois planches de sapin d'une ligne d'épaisseur chacune, collées l'une sur l'autre de façon que ses fibres se croisent à angles droits. On enduira cette planche de deux ou trois couches de cire blanche que l'on fera fondre avec une poële pleine d'un brasier ardent, ou avec le réchaud de Doreur, pour les faire entrer dans le bois; alors mettez la planche dans la coulisse, & la planche étant échauffée, sera disposée à recevoir la couleur que l'on aura fait chauffer dans la machine à godets, & l'on peindra avec des brosses ordinaires.

Voici le rapport des différentes quantités de cire, eu égard aux différentes qualités des couleurs.

Blanc de plomb 1 once, cire 4 gros & demi.

Ceruse 1 once, cire 5 gros.

Vermillon 3 onces, cire 10 gros.

Carmin 1 once, cire 1 once & demie.

Lacque 1 once, cire 1 once & demie.

Rouge-brun d'Angleterre 1 once, cire 1 once.

Ocre brûlé 1 once, cire 10 gros.

Terre d'Italie 1 once, cire 10 gros.

Jaune de Naples 1 once, cire 4 gros & demi.

Stil de grain de Troyes 1 once, cire 1 once & demie.

Stil de grain d'Angleterre 1 once, cire 1 once & demie.

Ocre jaune 1 once, cire 10 gros.

Ocre de rue 1 once, cire 10 gros.

Outremer 1 once, cire 1 once.

Bleu de Prusse le plus leger 1 once, cire 2 onces.

Cendres bleues 1 once, cire 6 gros.

Email fin d'Angleterre 1 once, cire 1 demi-once.

Lacque verte 1 once, cire 1 once 2 gros.

Terre de Cologne 1 once, cire 1 once & demie.

Noir de pêche 1 once, cire 1 once & demie.

Noir d'yvoire 1 once, cire 10 gros.

Noir de fumée 1 once, cire 10 onces.

On n'employera que la cire blanche pour préparer ces couleurs, & toute cette préparation consiste à les prendre broyées à l'eau, à les rebroyer à sec, à les mettre sur la machine à broyer pour les incorporer avec la cire, comme nous l'avons dit ci-dessus.

On conçoit qu'il est possible d'exécuter cet Encaustique avec le feu, au lieu de se servir d'eau bouillante. Mrs. de Caylus & Majault regardent cette premiere maniere de peindre à l'Encaustique comme fort embarrassante, aussi en proposent-ils d'autres plus faciles.

Seconde maniere de peindre à l'Encaustique, selon Mrs. de Caylus & Majault.

On prendra des cires colorées, préparées comme on l'a dit à l'article précédent; on les fera fondre dans l'eau bouillante; par exemple 1 once de cire colorée pour 8 onces d'eau; lorsqu'elles y seront totalement fondues,

fondues, on les battra avec une ſpatule d'yvoire ou des oſiers blancs, juſqu'à ce que l'eau ſoit refroidie. La cire par cette manœuvre ſe mettra en petites molécules & ſera aſſez diviſée pour faire une eſpece de poudre qui nagera dans l'eau, que l'on conſervera toujours humide dans un vaſe bouché; parce que ſi la cire reſtoit à ſec, les petites parties ſeroient ſujettes à ſe coller, & cette cire ceſſeroit d'être propre aux uſages auxquels on la deſtine.

On mettra une portion de chacune de ces cires préparées dans des godets, & l'on opérera avec des pinceaux, comme ſi l'on peignoit en détrempe. On ne pourra cependant former les teintes ſur la palette avec le couteau, parce que les cires pourroient ſe peloter, il faudra les faire au bout du pinceau. On pratique cette eſpece d'Encauſtique ſur le bois à crud, ou ſur le bois préparé avec la cire, en employant une manœuvre que l'on indiquera à l'article ſuivant, qui facilite le moyen de peindre à l'eau ſur la cire. Le tableau achevé, on le fixera avec le réchaud de Doreur, ou une poële remplie d'un braſier ardent.

Troiſiéme maniere de peindre à l'Encauſtique, ſelon Mrs. de Caylus & Majault.

Cirez une planche en la tenant horizontalement ſur un braſier ardent, & en frottant la ſurface chauffée avec un pain de cire blanche : continuez cette manœuvre juſqu'à ce que les pores du bois ayent abſorbé autant de cire qu'ils en pourront prendre : continuez encore juſqu'à ce qu'il y en ait par-deſſus l'épaiſſeur d'une carte. Cela fait, peignez avec des couleurs dont on fait uſage à l'huile, préparées à l'eau pure, ou légerement gommées. Mais ces couleurs ne prendront point ſur la cire, ou ne s'attacheront que par plaques irrégulieres. Pour remédier à cet inconvénient, pre-

nez quelques terres crétaffées, le blanc d'Efpagne par exemple, répandez-en fur la cire en poudre très-fine, frottez-la légerement avec un linge, il s'attachera une pouffiere de ce blanc qui fera un corps intermediaire entre la cire & la couleur. Peignez enfuite, & les couleurs s'attacheront fur la cire comme fi l'on peignoit fur le bois à crud. Lorfque le tableau fera achevé, on le préfentera au feu, la cire qui eft fous la couleur fe fondra, & le tableau fera fixé.

Quatriéme maniere de peindre à l'Encauftique, felon Mrs. de Caylus & Majault.

Peignez en détrempe à la façon ordinaire fur une planche très-unie, foit avec de l'eau pure ou légerement gommée. Le tableau achevé, placez-le horizontalement, couvrez-le de lames de cire très-minces, & faites fondre la cire avec une poële remplie de feu.

Les lames de cire fe préparent en faifant chauffer de la cire blanche, affez pour pouvoir l'étendre avec un rouleau fur une glace ou un marbre un peu chauffé.

Ces deux dernieres efpeces d'Encauftique ont fuggeré à Mrs. de Caylus & Majault une nouvelle façon de peindre à l'huile : elle confifte à travailler à gouache fur une toile à crud, en obfervant de n'employer que des couleurs dont on fe fert à l'huile. Lorfque les couleurs feront féchées, on humectera le tableau par derriere avec de l'huile de pavot qui jaunit moins que les autres huiles, ou avec un vernis bien blanc & fécatif.

La feconde partie de l'ouvrage de Mrs. de Caylus & Majault contient les procédés d'une efpece de Peinture pour laquelle il ne faut point de feu ; auffi ne l'a-t-on pas mis dans le rang des effais faits pour imiter les Grecs. Nous ferons auffi exacts à rendre compte des procédés de cette Peinture, que nous l'avons été à rapporter leurs quatre ingénieux procédés pour l'Encauftique.

DE LA PEINTURE A LA CIRE, *ſelon Mrs. de Caylus & Majault.*

La premiere expérience de ces Mrs. prouve que la cire ſe diſſout mieux à chaud, & en plus grand volume dans un pareil poids d'eſſence de térebenthine, qu'elle ne le fait à froid. Les tableaux peints avec la cire diſſoute à froid, ont des défauts démontrés par la ſeconde expérience. Les troiſiéme & quatriéme prouvent la néceſſité de remédier à la ſéchereſſe que la cire acquiert par l'addition des couleurs; & la cinquiéme enfin donne le détail de cette Peinture portée à ſon point de perfection.

Elle conſiſte d'abord à faire des vernis gras dont on diſtingue cinq eſpeces, dans leſquels entrent des réſines de différentes qualités & différentes proportions d'huile pour les rendre plus ou moins gras ſelon que l'exigent les couleurs auxquelles ils doivent être aſſociés.

Le premier de ces vernis eſt appellé Vernis blanc très-gras.

Le ſecond, Vernis blanc moins gras.

Le troiſiéme, Vernis blanc ſec.

Le quatriéme, Vernis le moins doré.

Et le cinquiéme, Vernis le plus doré.

On compoſe le vernis blanc très-gras en faiſant diſſoudre 2 onces 6 gros de maſtic dans 2 onces d'eſſence de térebenthine. La diſſolution du maſtic étant faite, on y met 6 gros d'huile d'olive cuite, on philtre le mêlange, & on ajoute autant d'eſſence qu'il en faut pour que le tout faſſe un poids de 24 onces.

Le vernis blanc moins gras n'eſt différent que par la doſe de l'huile cuite, dont il ne faut que 4 gros pour la même doſe d'eſſence & de maſtic.

Il ne faut que 2 gros d'huile pour le vernis blanc ſec.

On compose le vernis le moins doré avec l'ambre jaune le plus beau, qu'on fait fondre à feu modéré dans une cornue, ou, ce qui eſt mieux, dans un pot de terre neuf vernissée. Pour le fondre avec ſuccès, il faut que l'ambre ſoit entier & n'occupe que le tiers ou tout au plus la moitié du vaſe, parce qu'il ſe gonfle & s'éleve en fondant. L'ambre étant bien fondu & refroidi, on le met en poudre. Alors on en fait diſſoudre 2 onces 6 gros dans 20 onces de térebenthine. On y ajoute 7 gros d'huile d'olive cuite. On philtre le mêlange par un papier gris, on remplace l'eſſence qui s'évapore, afin que le tout peſe 24 onces, & on conſerve ce vernis dans une bouteille bien bouchée.

Pour faire le vernis le plus doré, on obſervera ſeulement de laiſſer l'ambre ſur le feu trois ou quatre heures de plus, pour lui donner une couleur plus haute. Il n'y a pas d'autre différence.

La préparation de l'huile, qui doit être d'olive, conſiſte à la faire bouillir dans un matras très-mince. On la philtre & on la conſerve dans une bouteille. Cette opération l'épaiſſit & la blanchit.

Quoique nous ayons donné une table des proportions des cires & des couleurs qui ſont propres à la Peinture à l'Encauſtique, nous nous trouvons obligés d'en donner auſſi une pour la Peinture à la Cire, d'autant que les proportions de ces deux genres ne ſe reſſemblent point, quoique M. Monnoye l'ait avancé dans le Mémoire qu'il a fourni au Dictionnaire Encyclopédique.

Blanc de plomb, 8 onces.
Cire, 4 onces.
Vernis blanc très-gras, 8 onces.

Céruſe, 8 onces.
Cire, 4 onces & demie.
Vernis blanc très-gras, 9 onces.

Maſſicot, 8 onces.

Cire, 4 onces.
Vernis blanc très-gras, 9 onces.
Jaune de Naples, 8 onces.
Cire, 4 onces.
Vernis blanc le moins gras, 8 onces.
Ocre, 5 onces.
Cire, 5 onces.
Vernis le moins doré, 9 onces.
Il faut 10 onces de vernis pour l'ocre de rue.
Stil de grain jaune, 4 onces.
Cire, 5 onces.
Vernis blanc le moins gras, 9 onces.
Le ſtil de grain d'Angleterre prend la même quantité de cire & de vernis que le ſtil de grain jaune.
Orpin jaune ou rouge, 6 onces.
Cire, 2 onces.
Vernis blanc le moins gras, 3 onces & demie.
Lacque très-fine, 4 onces.
Cire, 5 onces.
Vernis moins doré, 9 onces & demie.
Carmin, 4 onces.
Cire, 3 onces.
Vernis moins doré, 9 onces & demie.
Vermillon, 6 onces.
Cire, 2 onces.
Vernis moins doré, 3 onces & demie.
Rouge-brun, 6 onces.
Cire, 4 onces & demie.
Vernis le plus doré, 8 onces.
Terre d'Italie, 5 onces.
Cire, 5 onces.
Vernis le plus doré, 9 onces.
Outremer, 1 once.
Cire, 6 gros.
Vernis blanc le moins gras, 10 à 11 gros.
Bleu de Pruſſe le plus beau, 2 onces & demie.

Cire, 5 onces.
Vernis blanc le moins gras, 9 onces.
Cendre bleue, 4 onces.
Cire, 2 onces & demie.
Vernis blanc le moins gras, 4 onces & demie.
Email bleu, 6 onces.
Cire, 3 onces.
Vernis blanc le moins gras, 5 onces & demie.
Biſtre, 4 onces.
Cire, 5 onces.
Vernis le plus doré, 9 onces & demie.
Terre de Cologne, 4 onces.
Cire, 5 onces.
Vernis le plus doré, 9 onces & demie.
Terre d'ombre, 4 onces.
Cire, 5 onces.
Vernis le plus doré, 9 onces & demie.
Lacque verte, 4 onces.
Cire, 4 onces & demie.
Vernis blanc le moins gras, 8 onces.
Noir de pêche, 3 onces.
Cire, 4 onces & demie.
Vernis blanc ſec, 8 onces.
Noir d'yvoire, 4 onces.
Cire, 4 onces & demie.
Vernis blanc ſec, 8 onces.
Noir de fumée, 1 once.
Cire, 8 onces.
Vernis blanc ſec, 15 onces.

Il y a encore quelques couleurs, comme le vert-de-gris, le minium, la terre verte, &c. que l'on n'a point mis en expérience. Mais les Peintres qui voudront en faire, pourront facilement, d'après les proportions qui viennent d'être données, eſtimer quel ſera le vernis & la quantité de cire qui conviendront à celles qui ne ſont point compriſes dans la table précédente.

La préparation des couleurs consiste ou à les broyer avec la cire sur la pierre chaude, comme on le pratique pour la premiere & la seconde maniere de peindre à l'Encaustique, & à faire fondre ces cires colorées dans le vernis qui leur est propre ; ou à faire fondre la cire dans le vernis, & ensuite y ajouter la couleur en poudre très-fine.

Mrs. de Caylus & Majault préférent la seconde maniere, comme la plus prompte & la plus facile.

Pour la pratiquer, on mettra la cire & le vernis dans un bocal de verre mince. On fait fondre la cire dans un coffret de fer-blanc à peu-près semblable à ceux dont nous avons parlé à l'article de la Peinture Encaustique ; quand elle sera fondue, remuez le mêlange pour allier la cire avec le vernis, ajoutez la couleur bien broyée à sec, mêlez-la avec la cire, retirez le bocal de la machine, remuez le mêlange jusqu'à ce qu'il soit refroidi, & conservez-le bien bouché. M. le Lorrain, Peintre de l'Académie Royale, qui a travaillé en grand dans ce genre avec tant de succès, fait préparer ses couleurs dans de grands pots de terre vernissée, qu'il fait mettre dans un chaudron plein d'eau bouillante. Il ne faut préparer que deux ou trois couleurs à la fois, de peur que le vernis ne s'évapore sur le feu, tandis que l'on est occupé à en remuer une jusqu'à ce qu'elle soit refroidie.

La machine à préparer les couleurs à la cire n'est différente de la machine à godets qui sert à la Peinture à l'Encaustique, qu'en ce que la premiere devant contenir des pots de verre inégaux en diametre & hauteur, doit avoir des loges proportionnées à ces verres.

Les pinceaux, les brosses ordinaires, la palette d'écaille, celle de bois, un couteau pliant d'yvoire, un pincelier contenant de l'essence de thérébentine pour humecter les couleurs & laver les pinceaux sont

les inſtrumens néceſſaires pour exécuter cette eſpece de Peinture.

On garnit la palette pour la Peinture à la cire comme pour la Peinture à l'huile. Cependant il faudra paſſer toutes les couleurs les unes après les autres ſous le couteau, en y ajoutant un peu d'eſſence de thérébentine.

On peut pratiquer cette Peinture ſur le bois, la toile & le plâtre. Lorſque l'on peindra ſur le bois, il faudra choiſir le moins compact, le plus uni, celui qui ſera le moins ſujet à ſe déjeter, eſt celui enfin que les vers attaquent le moins. Le bois de cedre, le ſapin d'Hollande, le chêne méritent la préférence. Le Poirier convient pour les ouvrages d'un grand fini. Si l'on veut que le cedre, le chêne & le poirier hapent mieux la couleur, on paſſera deſſus une eſpece de racloire pour y former des ſillons. Cet outil eſt composé d'une lame d'acier & d'un manche rond, qui chacun ont trois pouces de longueur. La lame qui a un pouce deux lignes de large, eſt composée en bizeaux d'un côté. La partie opposée au bizeau a des ſillons très-ſerrées, qui lorſque l'outil eſt aiguiſé du côté du bizeau, forme des pointes très-aiguës qui ſervent à donner le grain au bois.

On peut auſſi exécuter ce genre de Peinture ſur la toile, on donnera la préférence à celle dont le grain eſt uni & ſerré. Pour la préparer à recevoir la couleur, on appliquera avec une broſſe deux ou trois couches de cire diſſoute dans l'eſſence de thérébentine ou dans le vernis blanc le moins gras; on laiſſera ſécher la premiere couche avant d'en appliquer une ſeconde; & lorſque la derniere ſera ſéche, on fera fondre la cire appliquée en préſentant la toile à un braſier ardent. On peut la cirer encore en échauffant la toile au point de fondre la cire en la préſentant au feu ou en l'appliquant ſur une plaque de cuivre chau-

de. On frotte la toile avec un pain de cire, la cire se fond & pénétre la toile.

On peut pratiquer la troisiéme espéce d'Encaustique sur une toile ainsi préparée, en la chargeant cependant de plus de cire.

La pierre & le plâtre se prépatent de la même maniere. On employera le réchaud de Doreur pour faire fondre la cire.

On peut vernir les Tableaux peints à la cire, pourvû que le vernis soit préparé à l'esprit de vin.

Voilà un abrégé de ce que contient l'ouvrage de Mrs. de Caylus & Majault. Ceux qui désireront avoir des notions plus étendues sur cette matiere pourront le consulter.

On voit par l'extrait que nous venons de donner combien l'Auteur de l'Histoire du Secret de la Peinture à la cire s'étoit grossierement trompé, puisqu'il n'est question d'aucune dissolution de cire dans les quatre manieres de peindre à l'Encaustique de Mrs. de Caylus & Majault. Cependant M. Monnoye a puisé dans cet ouvrage anonyme le fond du mémoire qu'il a fourni au Dictionnaire Encyclopédique, dont nous allons aussi rendre compte, afin de remplir le projet que nous avons formé de donner un précis de tout ce qui a été fait depuis le renouvellement de l'art d'employer la cire dans la Peinture.

M. Monnoye après avoir rapporté quelques passages de Pline & de quelques autres écrivains sur l'histoire & le *faire* de cette Peinture, passe aux conditions nécessaires à la Peinture à l'Encaustique, & dit :

1o. Que les Anciens peignoient avec des cires colorées, qu'elles étoient *peut-être* mêlées d'un peu d'huile pour les rendre plus souples, qu'ils les conservoient dans des boëtes à compartimens.

2o. Qu'ils faisoient fondre ces cires & les employoient au pinceau.

3°. Qu'ils fixoient leurs tableaux par l'inuſtion avec un réchaud plein de charbon qu'ils promenoient ſur la ſurface, comme le dit Vitruve.

4°. Enfin qu'ils frotoient & poliçoient le tout avec des linges nets, *ceci eſt encore de Vitruve.*

M. Monnoye a ſans doute jugés à propos pour de bonnes raiſons de ſouſtraire une cinquiéme condition, qui eſt celle de n'exécuter l'Encauſtique que ſur le bois pour les tableaux portatifs, comme le dit Pline dans bien des endroits, & ſur le Plâtre, comme le diſent Pline & Vitruve.

Enſuite il rend compte des quatre manieres de peindre à l'Encauſtique de Mrs. de Caylus & Majault, ſur leſquelles il porte le jugement ſuivant. Il dit, que la premiere maniere de peindre n'eſt point Encauſtique, parce que l'on employe l'eau bouillante au lieu de feu; mais il eſt aiſé de contenter M. Monnoye, que ceux qui peindront de cette maniere employent le feu au lieu d'eau bouillante, ce qui eſt démontré très-poſſible, ils auront alors rempli toutes les conditions que l'on exige.

M. Monnoye paſſe enſuite à l'examen du ſecond procédé; ne pouvant pas diſconvenir que celui-ci ne rempliſſe même au de-là, ſelon lui, de toutes les conditions qu'exigent l'Encauſtique, ayant formé le plan de dégrader les recherches curieuſes que Mrs. de Caylus & Majault ont fait ſur cette matiere; il déclare impoſſible cette maniere de peindre à l'Encauſtique, parce qu'il prétend avoir *oui dire* par un homme qu'il croit être très-verſé dans l'art de peindre, que ce procédé eſt impoſſible. Pour ne pas faire comme M. Monnoye, nous ne nous en ſommes rapportés qu'à nos yeux, & nous oſons aſſurer, d'après ce que nous avons vû, que le procédé de ce ſecond Encauſtique eſt très-poſſible & très-facile, & que les détails de l'opération que Mrs. de Caylus & Majault ont donné dans

leur ouvrage, ne laiſſe à rien déſirer : & pour preuve de cette vérité nous avons formé le deſſein de mettre dans notre Bibliothéque un petit échantillon de Peinture, fait ſelon ce ſecond procédé, pour apprendre à la poſtérité par ce monument le peu d'exactitude de M. Monnoye.

La troiſiéme maniere de peindre à l'Encauſtique, qui eſt trouvée très-ingénieuſe par M. Monnoye, n'eſt cependant pas déclarée Encauſtique ; & la quatriéme qui a de l'analogie avec la troiſiéme a le même ſort, parce que, dit-il, les conditions de l'Encauſtique ne ſont point remplies ; il faudra donc que l'Encauſtique pratiquée ſur les murailles, que nous avons rapportée dans ce mémoire d'après Vitruve & Pline, ne ſoit pas une eſpece d'Encauſtique. M. Monnoye cependant a fabriqué une partie des conditions qu'il exige d'après ces paſſages. Il eût été plus exact s'il eût dit que Mrs. de Caylus & Majault n'étoient pas les inventeurs des moyens de leur quatriéme procédé, puiſqu'il eſt exactement le même qui ſe trouve décrit dans Vitruve & dans Pline.

M. Monnoye après avoir fait le détail de la Peinture à la cire que Mrs. de Caylus & Majault diſtinguent avec raiſon de leurs quatre manieres de peindre à l'Encauſtique, détail qui n'eſt pas accompagné des éloges que cette découverte mérite, M. Monnoye, dis-je, annonce quatre manieres de peindre *en cire*, de M. Bachelier. Nous copierons ce mémoire, avec d'autant plus de plaiſir, que cette piece eſt la ſeule qui contienne tous les ſecrets de ce Peintre.

Premiere maniere de peindre en Cire de M. Bachelier.

Il ne s'agit que de ſubſtituer à l'huile de la cire blanche diſſoute dans l'eſſence de térebenthine.

Voilà toute la recette. Quelque peu de mérite qu'ait cette prétendue découverte, nous avons déja

démontré par de bonnes raifons, que M. Bachelier n'eft pas l'inventeur de la diffolution de la cire dans l'effence de térébenthine. Mrs. de Caylus & Majault n'auroient pas grand mérite s'ils n'avoient imaginé que ce moyen de peindre avec la cire, ils ont démontré au contraire dans leur mémoire p. 29, 30, 71, 72, 73, & 74 par différentes expériences qu'ils ont très-fidellement détaillées, que cette Peinture eft fujette a beaucoup d'inconvéniens. M. le Lorrain qui avoit peint avec de la cire diffoute dans l'effence de térébenthine, comme nous l'avons déja dit, a abandonné cette maniere pour adopter celle de Mrs. de Caylus & Majault, dont il s'eft fervi avec tant de fuccès, foit pour peindre des tableaux, foit pour peindre des plafonds. C'eft à l'expérience des habiles gens de bonne foi qu'il faut s'en rapporter, & M. le Lorrain peut être regardé fur ce point comme un Juge d'autant plus intégre, qu'il avoit à défendre comme M. Bachelier, fa découverte de la Peinture à la cire diffoute dans l'effence de térébenthine.

M. Monnoye convient que cette premiere maniere de peindre *en cire* de M. Bachelier ne reffemble en aucune façon à l'Encauftique des anciens. Ne doit-on pas lui fçavoir bon gré d'un pareil aveu.

Seconde maniere de peindre en Cire, particulierement fur toile, felon M. Bachelier.

» Ayez une toile forte & ferrée & de telle gran-
» deur qu'il vous plaira, lavez-la pour en ôter l'ap-
» prêt, tendez la fur un chaffis & difpofez le de ma-
» niere que vous puiffiez tourner au tour. Ayez des
» couleurs telles qu'on les employe dans la Peinture
» en détrempe & peignés. (1) Mais à mefure que

(1) Ceux qui ont fourni cette recette font de mauvaife foi, ou ne l'ont point mife en pratique; car les blancs qu'on employe en dé-

» vous peindrez faites humecter par derriere votre » toile avec une éponge, par ce moyen vous retou- » cherez votre ouvrage, vous y mettrez l'accord, » vous le travaillerez & le finirez aussi parfaitement » que vous êtes capable de le faire.

» Ayez ensuite de la cire vierge très-pure, faites- » la fondre simplement, ou dissolvez-la par le moyen » que nous indiquerons dans la maniere suivante. » Prenez des brosses & donnez au derriere de votre » toile une, deux, ou trois couches de cire plus ou » moins forte selon l'épaisseur de la toile & la force » des teintes, laissez secher, ou plutôt essuyer vos » couches.

» Ayez ensuite des réchauds de Doreurs remplis » de charbons ardens, faites-les promener au derriere » du tableau, & cependant placés vis-à-vis la Pein- » ture. Examinez les effets de l'inustion & de la fu- » sion de la cire, laquelle pénétrera la toile & les » couleurs. Dirigez les mouvemens des réchauds en » commendant qu'ils haussent ou baissent ou s'arrête » &c. jusqu'à ce que tout le tableau soit suffisamment » brûlé.

On peut retoucher ce tableau, soit avec des couleurs préparées avec le savon de cire, soit sous forme liquide, soit sous forme seche, soit avec de la cire dissoute dans l'essence de térébenthine, tous ces moyens sont au choix du Peintre. Il est bon de remarquer que cette maniere de peindre de M. Bachelier ne se trouve que dans le Dictionnaire Encyclopédique, & que l'Auteur anonyme, qui avoit revelé les secrets de M. Bachelier n'en avoit point fait mention.

---

trempe, noircissent lorsqu'on les pénétre de cire, parce que le blanc d'Espagne ou les terres crétassées deviennent obscures lorsqu'on les humecte d'huile, de cire, ou de vernis. Ceux qui voudront essayer ce genre de Peinture, auront donc la précaution de ne se servir que des couleurs que l'on employe à l'huile.

L'éloge que M. Monnoye donne à cette eſpece de Peinture à la cire, doit réjaillir ſur Mrs. de Caylus & Majault, puiſqu'elle eſt non ſeulement une imitation moins heureuſe de la troiſiéme & quatriéme manieres de peindre en Encauſtique, mais que cette recette reſſemble tout-à-fait à celle qu'ils ont donné, pages 64 & 65 d'une nouvelle maniere de peindre à l'huile.

Il eſt très-important de remarquer que l'Auteur anonyme qui avoit revelé les trois autres manieres de peindre *en cire* de M. Bachelier, n'a pas dit un mot dans ſa brochure de cette ſeconde recette, & qu'elle n'a paru pour la premiere fois que dans le Dictionnaire Encyclopédique, c'eſt-à-dire, quelques mois après l'ouvrage de Mrs. de Caylus & Majault.

Quoiqu'en diſe M. Monnoye cette ſeconde maniere de peindre *en cire* de M. Bachelier, devroit être regardée comme Encauſtique, ſi on pouvoit la pratiquer ſur le bois, ſur le plâtre & ſur la pierre; mais comme il faut humecter le tableau par derriere lorſque l'on peint, & appliquer & faire fondre auſſi la cire par derriere lorſqu'il eſt achevé, ce qui n'eſt pas poſſible ſur le bois, ſur le plâtre & ſur la pierre; les manœuvres de cette maniere de peindre ne peuvent être rapportées à aucunes de celles des Anciens : au lieu que la troiſiéme, mais ſur-tout la quatriéme maniere de peindre en Encauſtique, de Mrs. de Caylus & Majault, eſt tout juſte celle qui eſt décrite par Vitruve.

Troiſiéme maniere de peindre en Cire, ſelon M. Bachelier.

» Prenez du ſel de tartre, faites-en diſſoudre dans
» de l'eau tiede juſqu'à ſaturation, philtrez cette eau
» ſaturée à travers un papier gris, & recevez-la dans
» un vaiſſeau de terre neuve & verniſſée. Mettez ce
» vaiſſeau ſur un feu doux, jettez-y des morceaux

» de cire vierge blanche, les uns après les autres, » à mesure qu'ils se dissoudront cette solution se gonflera, montera comme le lait, se répandra même » si le feu est trop poussé. On fournira de la cire à » cette eau alkaline, tant qu'elle en pourra dissoudre : on s'assurera que la dissolution est parfaite & » uniforme en la remuant doucement avec une spatule de bois, & pour lors l'on aura une masse d'une » blancheur éblouissante, une espece de savon d'une » consistance de bouillie qui se dissoudra dans l'eau » pure & en aussi petite quantité qu'on voudra, & » ce savon dissout vous donnera une eau de cire. » Servez-vous de cette eau pour délayer & broyer » vos couleurs.

» Ayez une toile tendue sur un chassis, dessinez » votre sujet avec des crayons blancs, tenez vos couleurs dans des godets, & entretenez-les dans une » fluidité convenable en les humectant avec quelques » goutes d'eau pure ou d'eau de cire, servez-vous » de pinceaux & autres instrumens ordinaires; préparez seulement votre palette en la trempant dans » la cire bouillante pour qu'elle s'en pénétre, & en » la serrant sous une presse de peur qu'elle ne se voile, ratissez-en le superflu, & formez vos teintes » sur cette palette.

» Ayez à côté de vous deux vaisseaux de terre » pleins d'eau pour nettoyer de l'un à l'autre vos pinceaux & les décharger de couleurs, & essuyez-les » sur une éponge au sortir de la seconde eau.

» Ayez un petit matelas fait de deux ou trois serviettes, humectez-le d'eau pure, & le tenez appliqué derriere votre toile à l'endroit où vous peindrez. Si vous trouvez ce matelas incommode, ayez » une éponge, empreignez-la d'eau de cire & faites-en arroser votre toile par derriere deux ou trois » fois par jour en hyver, & trois ou quatre fois en

» été. Peignez & continuez votre ouvrage jusqu'à ce » qu'il soit achevé.

» Au reste le matelas & l'éponge ne sont nécessaire » qu'à ceux qui n'ayant pas la pratique de la détrem» pe, ne sçavent pas fondre une teinte humide avec » une teinte seche, ils feront bien de tenir leur toile » fraiche.

» Cela fait, brûlez le tableau, cette opération est » indispensable. Pour cet effet allumez un grand feu » qui forme une nappe ardente, présentez-y votre » tableau par le côté opposé à la Peinture, appro» chez-le à mesure qu'il cessera de fumer, vous ver» rez la cire se gonfler, le gonflement se promener » sur la surface, & disparoître quand il sera devenu » général, alors le tableau sera brûlé. Retirez-le peu » à peu comme vous l'avez approché de peur que la » surface ne reste inégale par un réfroidissement brus» que & irrégulier. L'inustion loin de détruire la » peinture, la rend solide & fixe, d'un enduit sans » consistance & sans corps que le frottement le plus » léger pourroit emporter, elle fait une couche du» re, compacte, adhérente, mince, flexible & ca» pable de prendre le poli.

» Si le tableau étoit grand, on le brûleroit par » partie, en promenant par derriere le réchaud du » Doreur comme dans la méthode qui précéde.

» Le tableau étant brûlé tout est fait, à moins que » l'Artiste n'y veuille retoucher, & pour cela il faut » l'humecter d'eau de cire, mais il convient de gla» cer sa couleur, c'est-à-dire, que si l'endroit est trop » brun, on y étendra une teinte plus claire & l'on » y répétera l'inustion; elle rétablira l'accord contre » l'attente du Peintre. On pourra aussi pour retou» cher l'ouvrage se servir de Pastel dont nous allons » parler.

Quatriéme maniere de peindre en Cire, selon M. Bachelier.

» Prenez de l'eau de cire dont vous venez de voir » la préparation, donnez-en aux couleurs la quantité » convenable, broyez-les, transportez les du porphire » sur un papier gris qui en boive l'humidité, appli- » quez dessus un morceau de carton, avant qu'elle » soit entiérement séches, donnez-leur la forme or- » dinaire de Pastels en les roulant, & laissez ensuite » sécher lentement à l'air libre. Ces Pastels seront » tendres & mols à s'étendre sous le doigt; travail- » lez avec ce Pastel & fixez la Peinture par l'inus- » tion.

» C'est un Encaustique du même genre que le » précédent.

M. Monnoye qui veut être exact, pour être sans reproche, auroit dû, ce me semble, raisonner ainsi sur ces deux genres d'Encaustiques.

Pour qu'il pût être dit que M. Bachelier a découvert l'Encaustique des anciens en peignant avec du savon de cire & sur la toile, il faudroit que les Auteurs qui ont parlé de la Peinture à l'Encaustique nous eussent laissé quelques traces de la conformité des recettes de M. Bachelier avec celles des anciens. Or, on ne trouve pas un mot chez les Anciens, ni de savon de cire, ni d'Encaustique sur toile. M. Bachelier n'a donc point découvert l'Encaustique des Anciens. Ce raisonnement qui n'est point captieux, est sûrement sans replique; & nous sommes disposé à convenir de nos torts, si on peut seulement nous faire entrevoir quelque chose qui ressemble au savon de cire de M. Bachelier dans les Auteurs Grecs ou Latins.

Comment d'ailleurs accorder avec la Peinture au savon la seconde condition que M. Monnoye exige pour qu'une Peinture puisse être regardée comme En-

caustique. » Il faut, dit-il, que les cires ſoient fon-
» dues au feu & qu'elles ſoient employées avec le
» pinceau. *Reſolutis igni Ceris penicillo utendi.* Il eſt conſtant que cette manœuvre ne reſſemble point du tout à celle que M. Bachelier eſt forcé d'employer pour l'exécution de ſa Peinture au ſavon.

M. Monnoye répond enſuite aux objections que M. Fréron avoit inſéré dans ſes feuilles Périodiques contre l'ouvrage anonyme du ſecret de la Peinture *en cire* de M. Bachelier. M. Monnoye remarque premierement que l'on a eu tort de prétendre que le ſavon fût une découverte moderne, & de conclure de là qu'il n'étoit pas vraiſemblable que les Anciens euſſent fait du ſavon avec de la cire, puiſque tout ſavon leur étoit inconnu. Il faut convenir que celui qui a fait l'objection, s'eſt trompé, & que M. Monnoye l'a relevé avec raiſon. Le ſavon étoit une découverte Gauloiſe & très-ancienne, fort connue des Grecs & des Romains. Pline en décrit la compoſition dans ces termes L. 28, c. 12, il eſt compoſé de ſuif & de cendres : le meilleur ſe prépare avec les cendres de hêtre & du ſuif de chêvre, il y en a de deux eſpeces de dur & de liquide (1) ; mais on eût fait une objection plus juſte ſi l'on eût dit que les Auteurs Grecs & Latins qui ont parlé des différentes eſpeces d'Encauſtiques, connoiſſant très-bien la compoſition du ſavon n'euſſent pas manqué de dire que la cire ſe convertiſſoit en ſavon pour la Peinture à l'Encauſtique ; cependant on ne trouve nulle part qu'il ſoit fait mention de ſavon de cire, ni de rien qui en approche.

M. Monnoye ne ſatisfait pas avec le même ſuccès à la difficulté ſuivante. On allégue que la Peinture au ſavon de cire à tous les inconvéniens de la détrempe,

---

(1) Sapo, &c. fit ex ſebo & cinere : optimus fagino & caprino ; duobus modis ſpiſſus ac liquidus. *Pl. hiſt. Nat. lib.* 28. *c.* 12.

puiſqu'une des propriétés communes à tous les ſavons, eſt d'être diſſoluble dans l'eau.

Pour répondre à cette bonne objection, il parle de décompoſition de ſel alkali qu'il confond avec la décompoſition du ſavon, & ajoute que le ſavon ayant la propriété de ſe deſſécher à l'air, loin d'avoir celle de l'humecter (ce qui n'eſt pas vrai lorſque le ſavon eſt fait avec le ſel de tartre au lieu de ſoude) & qu'il ne peut être ſoluble dans l'eau, ſur-tout s'il a été deſſéché au feu, ce qu'il appelle *brûlé*, & que par conſéquent on peut laver impunément un tableau fait au ſavon de cire.

M. Monnoye auroit dû ſe reſſouvenir de ce qu'il dit à la fin du troiſiéme procédé de la Peinture *en cire* de M. Bachelier, que *ſi l'on veut retoucher un tableau peint au ſavon de cire, lors même qu'il eſt brûlé, que l'on humecte la partie que l'on veut retoucher, que l'on repeigne & que l'on répéte l'inuſtion.* Le tableau peint au ſavon de cire peut donc être humecté & ne peut être lavé impunément.

M. Monnoye après avoir répondu avec auſſi peu de juſteſſe à quelques autres difficultés dont nous ne parlerons pas de peur d'ennuyer le lecteur, pour remplir dignement ſa carriere répéte l'hiſtoire puérile de la boule de cire de M. Bachelier, hiſtoire dont nous avons déja démontré le faux, & donne le plus de ridicule qu'il peut à un Ecrivain (1) qui a eu en effet la hardieſſe de dire la vérité ſur la Peinture au ſavon.

Il paſſe enſuite au détail des tableaux executés ſelon la maniere de Mrs. de Caylus & Majault par Mrs. Vien, Roſſeline & le Lorrain, auxquels il ſe garde bien de donner les éloges que ces ouvrages ont mé-

(1) M. Fréron dans ſes Feuilles Périodiques.

rité, afin de réſerver les frais qu'il ſe propoſe de faire pour le tableau repréſentant la fable du cheval & du loup de M. Bachelier. Ce tableau en effet tenoit de la maniere de M. Pierre, Peintre d'Hiſtoire de l'Académie Royale, tant pour la compoſition que pour la couleur, ce qui avoit fait dire à quelques-uns *que ce cheval*, qui étoit blanc, *avoit l'air d'être de pierre*. Ces mauvaiſes plaiſanteries, ainſi que celles que M. Monnoye raconte à propos de ce tableau, ne ſont point faites pour entrer dans un ouvrage ſérieux & deſtiné à inſtruire.

Cependant M. Didrot a donné des éloges à cet article du Dictionnaire Encyclopédique qui fut devenu inſtructif, ſi ſon Auteur eût fait les recherches néceſſaires pour ne pas s'écarter de la verité. Il eſt toujours imprudent de travailler d'après des oüis dire. M. Didrot ſéduit ſans doute par quelqu'érudition, & par l'ordre qu'il a trouvé dans ce mémoire, a cru pouvoir le louer; mais on peut dire d'après lui-même que ſes éloges ſont ſans conſéquence, puiſqu'il annonce dans pluſieurs endroits de ſon Dictionnaire qu'il nommera les Auteurs pour ne point ſe rendre caution des articles qu'on lui communique: auſſi a-t-il nommé M. Monnoye.

La briéveté de notre ouvrage ne nous ayant pas permis de nous étendre davantage ſur un article cependant intéreſſant pour l'hiſtoire des Arts de notre Siécle; nous avons cru devoir nous en tenir à des preuves, qui quoique raſſemblées ſous un point de vûe fort ſimple, démontrent ſuffiſamment les vérités que nous voulions mettre au grand jour, & le lecteur déſintereſſé, ſçaura du moins que Mrs de Caylus & Majault ſont ceux qui ont fait la découverte de peindre à l'Encauſtique, qu'ils ſont créateurs de la Peinture à la cire, & que M. Bachelier ne peut être regardé que comme l'inventeur de la Peinture au ſavon, genre

qui ne ressemble, ni à l'Encaustique des anciens, ni à aucune des manieres de peindre connues (1).

DE LA PEINTURE A L'HUILE.

La maniere de peindre en détrempant les couleurs à l'huile est moderne, mais aujourd'hui la plus pratiquée, à cause des grands avantages qu'elle a sur les autres, pour la délicatesse de l'exécution, pour l'union & le mêlange des teintes, pour la vivacité de plusieurs des couleurs qu'on y employe, pour la force & la vigueur de la Peinture, pour la facilité du transport des tableaux qu'on fait dans ce genre, & enfin pour l'avantage qu'ils ont de n'être point altérés par

---

(1) Un Amateur (M. Henri Liebaux) bien convaincu de cette vérité, & voulant en conserver l'époque à la postérité, a fait présent à notre Bibliotheque de l'Abbaye de Saint Germain des Prés à Paris, d'un bas-relief en marbre, représentant le Tems sous la figure d'un Vieillard aîlé, qui tient une médaille, sur laquelle est écrit ce qui suit :

AN. M. DCC. LIV.
LUDOVICO XV.
REGNANTE.
ΕΓΚΑΥΣΤΙΚῊ
REDIVIVA,
ET PICTURA CUM CERA
DETECTA
A D. COMITE DE CAYLUS
ET D. MAJAULT DOCT.
MED. PARIS.

& sur le derriere du marbre on lit :

Hocce monumentum Picturis Encausticæ restitutoribus, & Picturis cum Cerâ inventoribus dicat Henricus Liebaux, Regis Christianissimi, & Serenissimi Principis Ludovici Borbonii, Comitis Clarmontensis, Geographus ordinarius, Censor regius, nec non Societatis Artium Secretarius perpetuus, & in perpetuam rei memoriam Bibliothecæ San Germanæ consecravit.

l'eau & l'humidité. On a le tems pour adoucir & finir tant qu'on veut, & la commodité de retoucher & changer tout ce qui n'y plaît pas, ſans effacer entiérement ce qui eſt déja fait, & l'on peut s'en ſervir en petit comme en grand. Elle pourroit paſſer pour la plus parfaite maniere de peindre ſi quelques-unes de ſes couleurs ne ſe terniſſoient pas dans la ſuite du tems ; elles deviennent brunes de plus en plus, & les carnations prennent un ton roux jaunâtre, qui en altére la vérité ; c'eſt le défaut inſéparable, & peut-être ſans remede de l'huile avec laquelle on détrempe & on rompt les couleurs. La plus grande commodité de ce travail eſt de voir l'effet préſent à meſure qu'on travaille, parce que les couleurs ne changent pas en ſéchant ; & c'eſt par ce moyen qu'on peut ſaiſir la nature dans le moment avec une ſi grande vérité, qu'il ne ſemble pas qu'on puiſſe aller au de-là ; il ſuffit ſeulement d'en exagérer un peu les tons, & de les tenir un peu plus clairs, afin qu'ils prennent le vrai en ſe fondant & en ſe bruniſſant par le défaut de l'huile, c'eſt pour cette raiſon qu'il faut en mettre le moins qu'il eſt poſſible, & ſuppléer à ſon défaut avec un peu d'huile d'aſpic qui rend les couleurs plus maniables & plus coulantes, & qui s'évapore preſqu'auſſitôt. Le luiſant de ſes couleurs empêche qu'elle ne faſſe ſon effet, à moins qu'elle ne ſoit expoſée à un jour de biais.

On a l'obligation de cette maniere de peindre à un Peintre Flamand nommé *Jean Van-Eyk*, plus connu ſous le nom de *Jean de Bruges*, parce qu'il ſe retira dans la Ville de ce nom environ l'an 1426. Cet artiſte cherchant un vernis pour ſes Peintures à détrempe, s'aviſa de détremper les couleurs avec de l'huile de noix, & ayant remarqué que ce procédé produiſoit dans l'exécution tous les bons effets dont nous avons parlé, il fit de cette maniere pluſieurs ta-

bleaux, qu'il présenta à Alphonse I. Roi de Naples. Van-Eyk confia son secret à un certain Antoine de Messine, qui passa de Flandres à Venise, où il faisoit valoir cette découverte, qu'il tenoit en même-tems très-cachée ; mais enfin elle devint publique, & les Peintres l'adopterent sans cependant abandonner les autres manieres qu'ils suivent encore selon l'exigence des cas, & selon leur fantaisie.

C'est alors que la Peinture acquit un lustre, & qu'elle fut comme ressuscitée par Léonard de Vinci, Michel-Ange & Raphaël ; car il s'est passé plusieurs siécles sans que la Peinture ait produit des morceaux dignes d'être conservés à la postérité.

Toutes les couleurs dont on fait usage dans cette maniere de peindre se détrempent, & se broyent avec l'huile de noix, qui est sécative de sa nature. L'huile de lin, comme plus jaune & plus grasse, ne s'employe que dans les impressions. On substitue à l'huile de noix celle de pavot blanc, appellée *huile d'oliette* : elle est plus blanche & plus claire que l'huile de noix, & est aussi sécative.

Il y a des couleurs qui, broyées avec ces huiles, ne séchent jamais, ou très-difficilement. On a d'abord remédié à cet inconvénient en mêlant avec ces couleurs un peu de couperose blanche, séchée sur une platine de fer, & broyée également à l'huile ; mais comme la couperose est un sel, on a craint avec quelque raison que l'humidité ne la fit dissoudre, & qu'elle ne laissât en séchant sur la surface du tableau une espece de farine qui en terniroit la beauté : ce qui a fait chercher d'autres sécatifs.

Le plus en usage aujourd'hui est une huile appellée *huile grasse* ou *huile sécative*. C'est de l'huile de noix cuite dans un pot de terre, à feu lent, avec de la litharge bien broyée avec la même huile ; on ne met qu'une huitiéme ou une dixiéme partie de litharge ; on

la fait cuire doucement de peur qu'elle ne se noirciſſe; & quand elle commence à s'épaiſſir on l'ôte de deſſus le feu, & on la bat bien avec une ſpatule de bois, en y verſant un peu d'eau; & quand elle eſt repoſée & claire, on peut en faire uſage. Il faut que le pot ne ſoit qu'à moitié plein d'huile, de peur qu'en cuiſant elle ne ſe répande par-deſſus les bords, car elle ſe gonfle beaucoup. Quelques-uns ajoutent avec la litharge un oignon coupé par morceaux un peu gros, prétendant que l'huile en eſt plus coulante.

On met un peu de cette huile dans les couleurs ſeulement difficiles à ſécher, comme l'outremer, la lacque, les ſtils de grains, les noirs de charbon, & ſur-tout dans les noirs d'os & d'yvoire, où il faut en mettre un peu plus, à cauſe qu'ils ſont les plus difficiles. Quand on rompt ces couleurs avec du blanc de plomb pour faire les teintes, ce blanc étant ſécatif, il faut y mettre moins d'huile graſſe. En général les couleurs ſéchent beaucoup plus vite en été qu'en hiver.

On peint à l'huile ſur le bois, ſur le cuivre & les autres métaux, ſur les murailles, ſur le gros taffetas & ſur la toile; l'uſage de cette Peinture ſur la toile, l'a emporté ſur les autres, quoiqu'on peigne encore ſur les autres matieres.

Pour diſpoſer les planches de bois à recevoir la Peinture à l'huile, on les encolle d'abord des deux côtés avec de la colle de Gand chaude; on en met des deux côtés pour empêcher que le bois ne ſe tourmente. Quand la colle eſt ſéche, on racle bien le côté ſur lequel on doit travailler; & on imprime les deux avec du blanc de craye détrempé à la colle, en ſe ſervant d'une broſſe douce. On y met deux ou trois couches de blanc, en laiſſant toujours bien ſécher la couche précédente, & uniſſant bien le côté où l'on doit travailler après la derniere couche; ce qui ſe fait avec une éponge fine un peu humide; après que la

couche eſt bien ſéche. Ce blanc bouche tous les pores du bois. Enfin on l'imprime d'une couleur à l'huile en la couchant uniment avec la broſſe, & en donnant peu d'épaiſſeur à cette couleur. Elle ſe fait ordinairement de blanc de plomb mêlé d'un peu de brun-rouge & de noir de charbon, ce qui fait un gris tirant ſur le rouge.

Il y en a qui donnent deux de ces couches l'une après l'autre, laiſſant ſécher la premiere avant d'appliquer la ſeconde, & la frottant auſſi avec une pierre-ponce, ou en la raclant légerement avec le tranchant d'un couteau pour en ôter toutes les inégalités. Le bois préparé de cette maniere eſt plus uni que la toile ; on s'en ſert pour les petits ouvrages qui demandent beaucoup de propreté.

Quant aux planches de cuivre, on les dreſſe comme pour la gravure, ſans cependant les polir avec autant de ſoins. On les imprime enſuite avec une couche de couleur à l'huile, qui doit ſervir de fond pour travailler. On donne deux ou trois de ces couches l'une après l'autre ; & quand la derniere eſt encore un peu fraiche après avoir ſéché, on la frappe par-tout avec la paume de la main, pour y faire un petit grain qui happe mieux la couleur qu'on doit y mettre en peignant.

Avant de peindre ſur une muraille, il faut la bien laiſſer ſécher, & y donner deux ou trois couches ou davantage d'huile bouillante, juſqu'à ce qu'on voit que l'enduit demeure gras, & qu'il *n'emboit* plus. On l'imprime enſuite de blanc de craye, ou avec de l'ocre rouge ou autres terres broyées un peu ferme à l'huile.

Quelques-uns font un enduit avec la chaux, & de la poudre de marbre ou de ciment de tuiles battues, qu'ils uniſſent bien avec la truelle, & l'imbibent enſuite avec de l'huile de lin bouillante. Ils préparent enſuite une compoſition de poix grecque, de maſtic

& de gros vernis, qu'ils font bouillir ensemble dans un pot de terre, & l'ayant couché sur la muraille avec une grosse brosse, ils l'unissent avec la truelle chaude; ils impriment ensuite le mur comme dans la premiere préparation, & peignent par-dessus l'impression.

D'autres font un premier enduit avec du mortier de chaux, de ciment de brique & du sable; & quand il est appliqué & sec, ils en mettent un second fait de chaux, de ciment & de mine de fer, le tout bien tamisé, mêlé ensemble par égales parties, & incorporé avec du blanc d'œufs & de l'huile de lin. L'enduit devient si ferme, dit Félibien, qu'on ne peut en faire un meilleur. Je ne conçois cependant pas comment le blanc d'œufs & l'huile de lin peuvent s'unir ensemble. Le même Auteur recommande de faire tout l'enduit de suite, & de le bien étendre avec la truelle, parce que si on en laissoit un peu sécher une partie avant d'appliquer l'autre, elles ne se réuniroient pas, & feroient dans la suite des crevasses. Cette observation est de conséquence, & elle doit avoir lieu pour les enduits de plâtre, qui sont sujets aux mêmes inconvéniens. Il vaut mieux y mettre quatre ouvriers en même tems, & finir l'ouvrage en un jour, que de n'en mettre qu'un, & ne l'achever qu'en quatre jours. La dépense est la même, & l'on est assuré de la durée de l'ouvrage. Ces enduits étant bien secs, on les imprime comme les autres.

Les toiles doivent être neuves, & avec moins de nœuds qu'il est possible. On les tend sur des chassis de bois avec des petits clous appellés *broquettes*, en rebordant la toile sur l'épaisseur du chassis, où on l'attache en la tenant bien tendue, & en mettant les broquettes à trois ou quatre doigts de distance les unes des autres.

On a inventé depuis peu une maniere de faire des chassis qu'on appelle *chassis à clefs*; ils sont préférables

en tout aux anciens chaſſis, parce qu'au moyen des clefs, on tend la toile plus fortement, & toutes les fois que la ſéchereſſe la relâche. Ces clefs ſe mettent dans tous les coins d'aſſemblage, & aux bouts de chaque traverſe.

Quand la toile eſt ainſi bien tendue, on l'encolle avec de la colle de Gand, qui doit être figée comme de la gélée; on couche cette colle avec un grand couteau de la maniere marquée dans l'article *Imprimer* du Dictionnaire. On y paſſe enſuite les couches d'impreſſion, comme on le voit dans le même article. Le moins de couleur que l'on peut mettre eſt toujours le meilleur, particulierement quand la toile a le grain fin; & ſi l'on pouvoit peindre immédiatement ſur la toile même les couleurs ſe conſerveroient plus fraîches; quelques-uns pour cette raiſon peignent ſur le coutil, dont les fils ſont très-ſerrés, & y couchent les fonds graſſement pour tenir lieu d'impreſſion. Le gros taffetas ne demande point d'impreſſion. Ceux qui peignent ſur un enduit de plâtre ſe contentent d'une ou deux couches de brun-rouge ou d'ocre jaune mêlé de blanc de plomb, après y avoir mis une ou deux couches d'huile bouillante.

Pluſieurs Peintres ne veulent pas qu'on encolle leurs toiles, parce que l'humidité détrempe la colle, & rend la Peinture ſujette à s'écailler. Ils ſe contentent d'y faire appliquer l'impreſſion immédiatement, & font quelquefois *maroufler* la toile par derriere, pour la garantir par-là de toute humidité. On fait cette opération avec de l'or couleur fort épais & gluant par la plus grande cuiſſon; cet or couleur n'eſt qu'une huile épaiſſie & mêlée avec les couleurs, quand on nettoie les broſſes & les pinceaux dans le pincelier. On peut auſſi *maroufler* les vieux tableaux qui commencent à ſe treſſailler ou gerſer; on frotte le derriere de la toile avec l'or couleur ou maroufle ci-deſſus, en l'y mettant

aſſez épais avec une groſſe broſſe. Ceux qui ſont pré-parés de cette maniere ſans avoir été encollés auparavant, ne ſe gâtent jamais en quelqu'endroit humide qu'on les expoſe.

Les Peintres qui ne veulent pas peindre ſur des murs & des plafonds à cauſe de la difficulté des échafauts, & de l'incommodité de travailler au-deſſus de ſa tête, & de plus à cauſe qu'ils ne pourroient alors avoir la nature à portée de leur ouvrage, exécutent les ſujets ſur la toile; ils la marouflent aſſez épais, & de même le mur ſur lequel elle doit être appliquée, & l'y collent pendant que le marouſle eſt encore frais. On l'y aſſujettit avec pluſieurs clous fichés dans des morceaux de papier pliés en cinq ou ſix doubles, & l'on en met auſſi tout autour; lorſque la colle eſt bien ſéche, on ôte les clous. Si le mur eſt d'une nature ſéche, & qui boive l'huile promptement, on l'imprime de quelques couches d'huile bouillante avant d'y mettre le marouſle.

Cette méthode de maroufler les toiles a l'avantage ſur les autres qu'elles ne craignent point l'humidité, comme nous l'avons déja dit: mais de tels tableaux ne peuvent pas être rentoilés, & la Peinture ne ſçauroit être tranſportée de la vieille toile ſur une neuve; je crois même que le fameux ſecret de M. Picaut n'a encore pû parvenir juſques-là.

Beaucoup de Peintres prétendent que toutes les impreſſions à l'huile excepté les blanches, gâtent les couleurs qu'on y couche deſſus en peignant; c'eſt ce qui en a engagé de très-habiles à faire imprimer leurs toiles de blanc à détrempe ſeulement. Les couleurs qu'ils ont peints ſur ces ſortes de toiles ont à la vérité conſervé leur pureté & leur fraîcheur, mais il n'eſt pas poſſible de les rouler pour les tranſporter; l'humidité & la ſécchereſſe les rendent même ſujets à s'écailler. Pour empêcher que la couleur de l'impreſſion

ne *tue*, comme on dit, les couleurs qu'on y met pardessus en peignant, il faut bien *empâter*, & peindre à pleine couleur, c'est-à-dire, les mettre très-épaisses & bien nourries.

La toile étant ainsi préparée, on y dessine le sujet du tableau avec du crayon blanc; & quand le dessein est arrêté, on commence à y mettre les couleurs pour faire l'*ébauche*.

Toutes les couleurs qu'on employe pour la Fresque sont bonnes pour la Peinture à l'huile, excepté le blanc de chaux & la poudre de marbre : on fait aussi usage du *blanc de plomb*, du *massicot jaune*, & du *massicot blanc*, de l'*orpin jaune* & de l'*orpin rouge* : il faut employer ces deux dernieres pures & sans les rompre avec d'autres, parce qu'elles les gâtent & qu'elles noircissent. Quelques-uns les calcinent pour leur ôter leur mauvaise qualité; mais il faut se donner de garde de la fumée; elle est mortelle : le mieux est de n'en point faire usage à cause de leur perfidie.

Du *cinnabre* ou *vermillon*, qui ne subsiste gueres à l'air.

De la *lacque* fine, qui a le même inconvénient.

Des *cendres bleues* & des *cendres vertes* bonnes uniquement pour les Paysages.

Du *bleu de Prusse*, qui devient un peu vert dans la suite du tems.

Du *noir* de fumée calciné, qu'on peut employer seulement dans les draperies noires.

Du *noir d'os*, & du *noir d'yvoire*, qu'Apelle inventa, si nous en croyons Pline.

Quelques-uns font usage des stils de grain; mais les plus habiles Peintres les rejettent, parce qu'ils sont sujets à changer, & même à s'évanouir presqu'entierement.

La *terre d'ombre* est une très-mauvaise couleur, sujette à *pousser*, de même que le *minium* ou *mine de plomb* d'un rouge orangé.

Le *carmin* ſeroit d'un excellent uſage ; mais il a peu de corps, & il eſt extrêmement cher, de même que l'outremer : on ne peut cependant ſe diſpenſer d'employer celui-ci dans les carnations des femmes & des enfans, quand on veut faire du beau & de durée.

L'*azur* ou l'*émail* noircit à l'huile. Quelques Peintres employent l'*inde*, parce qu'elle a beaucoup de corps avec le blanc ; mais elle ſe décharge beaucoup en ſéchant ; c'eſt pourquoi on ne doit en uſer que dans quelques draperies, qu'il faut enſuite néceſſairement glacer à l'outremer.

Le vert de gris devient noir peu de tems après qu'il eſt employé, il ne faut en faire uſage que pour le mêler avec les noirs qui ne ſéchent pas aiſément ; ils deviennent alors très-ſécatifs.

Quelques Peintres ſe ſervent d'un noir particulier pour retoucher leurs tableaux à l'huile, & pour donner beaucoup de force dans les bruns. Cette couleur eſt le bitume de Judée, qu'on appelle *aſphaltum*, & qu'ils nomment *ſpalte*. Il ſe fond facilement dans l'huile ſur le feu étant un peu écraſé. Il eſt d'un noir-rouſſâtre tirant ſur le minime ; & comme il ſe glace facilement, il eſt fort doux à la vûe, mais il ne ſéche jamais s'il n'eſt mêlé avec un fort ſécatif. C'eſt pourquoi quand on en a préparé il ſe conſerve pendant pluſieurs années pour s'en ſervir quand on veut, en y mettant alors un fort ſécatif tel que le vert de gris. *Mém. de l'Acad. T. IX.*

On broye les couleurs à l'huile ſur le porphyre, juſqu'à ce qu'elles ayent la conſiſtence d'une bouillie épaiſſe. Lorſqu'on en a broyé une, il faut nettoyer parfaitement la pierre & la molette avant d'en broyer une ſeconde. On paſſe pour cet effet de la même huile pure ſans couleur ſur la pierre avec la molette ; comme ſi l'on broyoit ; & après qu'elle a bien détaché toute la couleur qui étoit reſtée, on ôte toute l'huile, que

l'on met dans un vaſe de plomb pour faire l'*or couleur*, ou le *marouſle* ; on nettoye bien la pierre avec un torchon, & on y broye enſuite de la mie de pain raſſi, pour achever d'enlever tout ce qui pourroit être reſté de couleur dans les petits creux de la pierre. S'il arrivoit que par négligence on eût laiſſé ſécher la couleur ſur la pierre, il faudroit l'écurer avec de la leſſive & du ſable fin ou de la cendre, juſqu'à ce que la pierre ſoit bien nette. Il faut faire la même choſe pour la molette & particulierement pour les bords. Le blanc de plomb ſe ternit aiſément, c'eſt pourquoi il faut avoir une pierre particuliere pour le broyer, ou le broyer le premier de tous quand la pierre eſt abſolument bien nette.

La palette ſert pour mettre les couleurs broyées à l'huile & prêtes à être employées. On les arrange par petits tas le long du bord oppoſé à celui qui eſt du côté du Peintre, quand il tient la palette à la main. On y place les couleurs les unes à côté des autres, les plus claires du côté du pouce qui paſſe par le trou de la palette, & les autres de ſuite en allant du côté du coude. On fait les teintes dans le milieu & ſur le bord oppoſé, & à meſure qu'on les fait, on les place dans le même ordre que les couleurs en en formant un ſecond rang.

Quand on change de couleur pour faire les teintes, il faut nettoyer l'endroit de la palette où on a fait la précédente. On enleve pour cet effet tout ce qu'on peut de la teinte avec le couteau, on y met enſuite une goute d'huile, & on eſſuye bien avec un petit morceau de linge, qui ſert auſſi à eſſuyer les pinceaux.

Tout étant préparé on paſſe le pouce de la main gauche dans le trou de la palette, & l'on tient de la même main les broſſes & les pinceaux, le poil en haut ; on tient encore avec le petit doigt la *baguette* ou *appui-main*, & dans la même un petit chiffon de

linge qui ſert à eſſuyer les pinceaux. On travaille à l'ébauche du tableau, qui ne ſert qu'à empâter la toile, & pour faire voir l'effet des couleurs. Cette ébauche doit ſe faire avec les mêmes teintes qu'on employera pour faire le tout; car ſi on mettoit en finiſſant du brun ſur du clair, ou du rouge ſur du bleu, les dernieres couches perdroient beaucoup de leur fraicheur & de leur éclat. Quand on eſt obligé de changer quelques parties dans ce goût-là, on repeindra à pluſieurs fois en empâtant beaucoup, afin que la couleur qui doit paroître ait beaucoup de corps, & puiſſe réſiſter à la *pouſſe* de celle de deſſous.

Plus un tableau eſt nourri de couleur, & que la couleur n'eſt point tourmentée, plus elle conſerve de vivacité & de fraîcheur. Il ne faut donc pas imiter quelques Peintres qui ont fini leurs tableaux ſur les ébauches en y mettant peu de couleurs, comme s'ils glaçoient ſeulement; l'ouvrage eſt à la vérité plus promptement expédié, mais les tableaux en deviennent *éteints* dans la ſuite, & il y paroît comme un brouillard répandu par-tout.

Si l'on veut retoucher un tableau auquel on croyoit avoir donné la derniere main, on ne doit retoucher que les bruns pour les renforcer; on ne peut réuſſir aux clairs qu'en les repeignant entierement.

Lorſqu'on couche une couleur ſur une autre à demi ſéche, la ſeconde s'emboit & ſe confond avec la premiere; ce qui arrive auſſi quand on peint ſur des toiles nouvellement imprimées; il faut alors vernir l'endroit qu'on veut retoucher pour voir le vrai ton, mais non avec du vernis qui pourroit ternir la couleur, mais avec de l'huile, qui fera l'effet du vernis ordinaire.

On doit être ſoigneux de tenir toujours la palette & les pinceaux nets & très-propres; c'eſt pourquoi quand on quitte l'ouvrage à la fin de la journée, il faut les nettoyer. On ôte deſſus la palette, avec le couteau,

couteau, les couleurs qui peuvent encore ſervir le lendemain, & on les met ſur une autre palette, ou ſur un morceau de verre net, qu'on frotte légerement d'huile avec le bout du doigt. Mais comme il y a des couleurs qui ſe ſéchent fort vite, & qui ne pourroient pas ſe conſerver juſqu'au lendemain, telles que le blanc, & toutes les autres couleurs où il y en a beaucoup de mêlé, le brun-rouge, & les noirs où l'on a mis des ſécatifs, on les met à part ſur un morceau de verre ou de fayance, & on les plonge dans de l'eau nette, où ces couleurs peuvent ſe conſerver quelques jours ſans ſe gâter.

Les pinceaux doivent être bien nettoyés avec de l'huile de noix fraiche & nette, ſur le pincelier, toutes les fois qu'on s'en ſert pour différentes teintes & couleurs, & ſur-tout le ſoir quand on quitte l'ouvrage. On les trempe dans l'huile, on les appuye entre le bord du pincelier & le doigt, entre leſquels on les fait couler en les preſſant, ce qu'on répete juſqu'à ce que l'huile en ſorte claire & nette, & on les eſſuye après cela avec le petit linge.

Certains Peintres après avoir nettoyé ainſi leurs pinceaux, trempent le bout dans un peu d'huile d'olive, lorſqu'ils ne veulent pas en faire uſage de quelques ſemaines, ou davantage; mais cette pratique n'eſt pas à ſuivre : l'huile d'olive ne ſéche jamais, & quelque bien eſſuyés que ſoient les pinceaux ainſi trempés d'huile d'olive, il en reſte toujours une impreſſion, qui ſe communique à la couleur & qui l'empêche de ſécher. J'en parle par expérience. Je penſe qu'il vaut mieux les bien nettoyer avec un peu de ſavon noir, qui en détache toute l'huile & la couleur, & ne met pas les poils dans le cas de ſe coller enſemble & de ſe durcir; mais il ne faut pas les laiſſer tremper dans cette eau; elle les brûleroit. Si les pinceaux venoient à ſe ſécher, ou avec la couleur, ou

après être nettoyés avec l'huile de noix ou d'oliette ; il faut les tremper à plusieurs fois dans de l'huile de térebenthine, ou dans de l'esprit de vin.

Pour connoître si la couleur d'un tableau est bien séche, sans y toucher avec le doigt, il ne faut que pousser fortement & de près son haleine contre la couleur, comme l'on fait quand on souffle dans ses mains pour les échauffer : si la couleur est séche, elle paroît alors toute terne ; mais si la couleur étoit embue, on n'y remarqueroit pas beaucoup de changement.

Lorsqu'un tableau est *embu*, on y passe un blanc d'œuf battu, au lieu du vernis que quelques-uns y mettent, après qu'il est achevé & bien sec. La térebenthine qui fait la base des vernis, pénétre dans la couleur, & l'altere souvent, à moins que le tableau ne soit très-vieux.

Quand on veut dorer sur la Peinture à l'huile, on se sert de vieilles couleurs fort grasses & médiocrement épaisses, comme celle qui se trouve au fond des pinceliers ; on la passe à travers d'un linge pour en ôter les ordures. On y mêle ensuite trois parties d'ocre jaune, & une de brun-rouge, bien broyés à l'huile, & assez clairs & liquides ; on les fait cuire dans une écuelle de terre sur un feu lent, jusqu'à ce que le tout devienne épais & sécant, mais à une consistence cependant telle qu'on puisse le coucher avec le pinceau ; ce qui forme l'*or couleur*. Si on trouve qu'il ne soit pas assez sécatif, on y mêle un peu de couperose. On couche cet or couleur sur la Peinture, en hachant, ou d'une autre maniere, assez épais & assez ferme pour donner du relief à l'or, & on y applique l'or en feuille avec le coton, ou des pinceaux longs, ou des bilboquets. Il faut attendre que l'or couleur soit presque sec : il suffit qu'il puisse happer l'or, car plus il est sec, plus l'or qu'on y applique conserve d'éclat. Il faut observer aussi, avant d'appliquer l'or couleur, de bien

dégraiſſer le fond, car l'or prend facilement ſur la couleur, quoiqu'elle paroiſſe bien ſéche. C'eſt pourquoi on détrempe dans aſſez d'eau de la chaux fuſée à l'air, & on la couche ſur tous les endroits où l'on veut dorer. Quand la chaux eſt ſéche, on l'emporte, en la frottant avec une broſſe à peindre un peu rude, en ſorte qu'il n'en reſte que fort peu, qui n'empêche pas de voir ce qui eſt peint, & alors on couche l'or couleur, & enfin l'or. On laiſſe bien ſécher le tout, & en frottant légerement avec une broſſe douce, on emporte tout l'or ſuperflu. On enleve enſuite le peu de chaux reſtée, avec une autre broſſe frottée d'un peu d'huile de noix, nette.

Pour ce qui eſt des vieux tableaux peints à l'huile ſur toile, & dont la peinture ſe caſſe, ſe treſſale, ou s'écaille, on les colle ſur des toiles neuves pour les conſerver, de la maniere indiquée dans l'article *Rentoiler* du Dictionnaire ci-joint. M. Picaut s'eſt rendu célebre par le ſecret qu'il a donné d'enlever la Peinture, non-ſeulement de deſſus les vieilles toiles, mais encore de deſſus le bois & le plâtre. On prétend qu'il tranſporte auſſi la Peinture en détrempe & à freſque deſſus des toiles neuves. Les expériences qu'il a faites de ſon chef ſur pluſieurs tableaux du cabinet du Roi, & des particuliers, en juſtifient parfaitement la réuſſite. Il ſeroit à ſouhaiter que M. Picaut fît quelque jour part de ſon ſecret au Public; il auroit la ſatisfaction de conſerver à la poſtérité quantité de tableaux magnifiques, dont il auroit le regret de ſe voir reprocher le dépériſſement & la perte.

DE LA MINIATURE.

La Miniature eſt une Peinture à détrempe, & l'on y emploie toutes les mêmes couleurs détrempées avec de l'eau gommée avec de la gomme arabique au lieu

de colle. On réserve le fond du velin ou du papier préparé ſur leſquels on exécute cette Peinture, pour les grands clairs & les rehauts. Le velin doit être bien blanc, bien net, & nullement gras ; pour le papier, il faut qu'il ſoit fort, qu'il ait le grain fin, & bien encollé. Quand on veut peindre ſur le papier, le mieux ſeroit de le préparer par une ou deux couches de blanc d'Eſpagne détrempé dans de l'eau de colle de gand, ou de cerf, & le bien polir quand il eſt ſec ; on ſe ſert auſſi des feuilles de tablettes de poche, ſur leſquelles on écrit avec une aiguille de cuivre ou d'argent.

Cette Peinture n'eſt d'uſage que pour de très-petits ouvrages. Ce travail s'exécute avec la pointe des pinceaux, proportionnés à la groſſeur des points. Il faut arranger bien proprement tous les points les uns auprès des autres, enſorte qu'ils paroiſſent adoucis & comme liés enſemble.

Quand on ſe propoſe de faire un tableau un peu grand, c'eſt-à-dire, qu'il paſſe deux pouces ou environ, on coupe un morceau de carton ou de bois mince de la grandeur du tableau, & on prend un morceau de velin aſſez grand pour déborder d'un demi-pouce, ou environ, les bords du carton ; on replie & l'on colle ce qui déborde ſur le derriere du carton, en tendant bien également le velin ; il ſe recoquilleroit par l'humidité, ſi l'on n'avoit pas cette précaution, & l'on ne pourroit pas en jouir ſi commodément pendant le travail. On exécute auſſi cette ſorte de Peinture ſur des plaques d'yvoire : elle ſeroit même préférable à toutes les autres matieres, à cauſe de ſa ſolidité, ſi elle n'étoit pas ſujette à jaunir.

Il faut commencer à deſſiner ſon ſujet, & l'on pointille enſuite ſans ébauche les teintes les plus foibles, non-ſeulement aux endroits où elles doivent demeurer, mais encore où il doit y en avoir de plus fortes

de la même couleur; car ce n'eſt qu'en revenant plusieurs fois aux mêmes endroits, & en chargeant de couleur, qu'on parvient à donner de la force à ſon ouvrage. C'eſt pourquoi on ne fait les premieres teintes qu'avec de l'eau un peu colorée, quand on ne mêle point de blanc dans les couleurs. On doit mettre très-peu de couleur à chaque petit point, & ne retoucher jamais, que le premier couché ne ſoit bien ſec. Il faut ſur-tout aller doucement, & être ſûr de l'effet de la couleur que l'on applique, parce que ſi l'on donnoit trop de force à quelques endroits, on ne pourroit la diminuer, ou l'effacer, ſans gâter l'ouvrage.

Quelques Peintres au lieu de pointiller tout le tableau, font d'abord des hâchures en tous ſens avec la plus fine pointe du pinceau, & pour cet effet on choiſit des pinceaux extrêmement petits. On prend ceux qui font une bonne pointe fine à poils bien réunis, & l'on rejette tous les autres. Ceux qui ſont un peu plus gros ſervent à faire les fonds, que l'on pointille enſuite pour adoucir le tout. Après ces premieres hâchures, dont les endroits croiſés font à peu près l'effet des points, on pointille encore dans les endroits tendres que l'on n'a pas hâchés. Ces hâchures ſont bonnes dans les ombres & dans les draperies.

Les couleurs dont on fait uſage dans la Miniature ſont le carmin, l'outremer le plus fin & le plus foncé, la lacque fine, le vermillon, la mine de plomb ou *minium*, le brun-rouge, la pierre-de-fiel, l'ocre jaune, l'ocre de rut, l'orpin jaune & l'orpin rouge, la gomme gutte, le jaune de Naples, les maſſicots, l'inde, la terre d'ombre, le biſtre, le vert d'iris, le vert de veſſie, le vert de montagne ou de terre, la terre verte de Veronne, les cendres bleues & vertes, le blanc de ceruſe, le blanc de plomb, le noir d'yvoire, l'encre de la Chine, l'or & l'argent en coquille.

Pour avoir toutes les couleurs terreſtres bien fines,

on les délaye dans beaucoup d'eau ; quand elles ſont diſſoutes, on remue bien l'eau, & l'ayant enſuite laiſſé un peu repoſer pour faire précipiter le plus gros, on verſe le plus clair par inclination dans des aſſiettes de porcelaine ou de fayence : quand toute la couleur eſt précipitée, on vuide l'eau tout doucement, & on fait ſécher la couleur à l'abri de la pouſſiere. Si vous mettez un peu de fiel de bœuf, de carpe ou d'anguille, particulierement de ce dernier, dans toutes les couleurs vertes, griſes, jaunes, & noires, vous leur donnerez un luſtre & un éclat charmant. Il faut tirer le fiel des anguilles quand on les écorche, & le pendre à un clou pour le faire ſécher. Lorſqu'on veut s'en ſervir, on le détrempe dans un peu d'eau-de-vie, & on en mêle un peu dans la couleur. Ce fiel la fait mieux attacher au velin.

On délaye toutes les couleurs dans de petits godets d'yvoire, plats & faits exprès, & on les y laiſſe ſécher. La quantité de gomme arabique, néceſſaire pour gommer l'eau, eſt la groſſeur environ de deux féves d'haricot, ou d'une aveline, ſur un grand verre d'eau ; on peut y ajouter, gros comme une petite féve, de ſucre candi, il empêche les couleurs de s'écailler.

Il faut tenir cette eau gommée dans une bouteille nette & bien bouchée, & n'en jamais prendre avec le pinceau quand il y aura de la couleur, mais avec un pinceau net, un tuyau ou autre choſe. On met de cette eau dans le godet ou dans une coquille de mer, avec la couleur que l'on veut détremper, & avec le doigt bien net on la délaye exactement ; on l'y laiſſe enſuite ſécher. On ne met point d'eau gommée avec les verts d'iris, de veſſie, ni avec la gomme gutte, parce que ces couleurs portent leur gomme avec elles. L'outremer, la lacque, le biſtre doivent être plus gommés que les autres. Si on veut mettre les couleurs dans des coquilles de mer, il faut auparavant

les bien faire bouillir & long-tems dans de l'eau, pour en ôter un ſel qui gâteroit les couleurs. Pour connoître ſi elles ſont aſſez gommées, on en prend avec le pinceau, & on en met ſur la main, elles ſéchent auſſitôt; ſi étant ſéches elles s'écaillent, elles ſont trop gommées, il faut y ajouter de l'eau; ſi en paſſant le doigt deſſus elles s'effacent, il n'y a pas aſſez de gomme, & on y en met. La même expérience ſe fait ſur le velin.

La palette doit être d'yvoire, ſans trou pour paſſer le pouce, & grande comme la main ou environ. On arrange d'un côté les couleurs, pour les carnations, de la maniere ſuivante. On met au milieu beaucoup de blanc bien étendu, parce que c'eſt la couleur dont on uſe le plus; & ſur les bords on place de gauche à droite, un peu éloigné du blanc, du maſſicot, du ſtil de grain, de l'orpin, de l'ocre, du vert compoſé d'outremer, de ſtil de grain & de blanc, autant de l'un que de l'autre, enſuite du bleu fait d'outremer, d'inde & de blanc, enſorte qu'il ſoit pâle; puis du vermillon, du carmin, du biſtre & du noir. De l'autre côté on étend du blanc, & auprès de lui la couleur, par exemple, dont on veut faire une draperie.

Il eſt très-important d'avoir de bons pinceaux; pour les bien choiſir on les mouille un peu, on les tourne ſur le doigt; ſi tous les poils ſe tiennent aſſemblés, & ne font qu'une pointe, ils ſont bons; s'ils ne s'aſſemblent pas bien, & qu'ils faſſent pluſieurs pointes, ils ne valent rien.

Pour faire aſſembler les poils du pinceau & leur faire former une bonne pointe, il faut les mettre ſouvent ſur les bords des lèvres en travaillant, l'humecter avec la langue même quand on a pris de la couleur, & l'y tourner un peu: c'eſt le moyen d'ôter la couleur qu'on auroit priſe de trop. L'orpin ſeul, qui eſt un poiſon, ne doit point ſe porter ſur les lèvres. Cette ma-

niere de faire la pointe est absolument nécessaire pour les carnations, où il faut pointiller extrêmement net.

Quand on veut ôter un peu de couleur du pinceau, pour d'autres circonstances, on le passe sur le bord du godet ou de la coquille, ou sur un morceau de papier qu'on tient toujours sur son ouvrage, & sur lequel on pose la main quand on travaille, pour ne pas gâter ce qu'on fait.

Le jour doit venir à gauche de l'Artiste, & sa table doit être tout près & presqu'au niveau de la fenêtre. On commence à ébaucher, c'est-à-dire, à coucher sa couleur à grands coups, le plus uniment que l'on peut, & on ne donne pas à la couleur toute la force qu'elle doit avoir; on la réserve pour pointiller. Les points doivent se perdre dans le fond, afin que l'ouvrage soit gras & moëlleux.

Comme la plûpart des ouvrages en miniature ne sont que des copies, quand on traite des sujets d'histoire, la longueur & la servitude du travail en ôte tout le feu, ce qui fait que la miniature n'est guère estimée que pour les portraits. La maniere dont il faut se conduire pour traiter les sujets différens, est détaillée très au long dans un petit ouvrage qui a pour titre : *Traité de Miniature*. On peut y avoir recours.

Pour conserver les miniatures, on est obligé de les embordurer, avec une glace pour les couvrir, elle en adoucit le trait à l'œil. Quelques-uns y mettent un vernis, dont j'ai donné la recette dans l'article *Vernis* de mon Dictionnaire; mais de quelqu'espece de vernis qu'on se serve, on risque de gâter l'ouvrage. Si on n'avoit pas la précaution d'y mettre une glace devant ou du vernis, les mouches le perdroient absolument, sur-tout si l'on a mis du sucre candit dans l'eau gommée. Si on veut conserver les miniatures dans un porte-feuille, il faut avoir soin d'y mettre par-dessus un morceau de papier fin & battu, pour qu'il les préserve du frottement.

Pour faire le Carmin & la Lacque de Florence.

J'ai donné un procédé pour faire le carmin, en voici un ſecond qu'on m'a aſſuré être bon ; je n'ai pas eu le tems de l'éprouver avant de donner cet article à imprimer. On en fera l'eſſai ſi on le juge à propos.

Prenez ſix pintes d'eau de riviere filtrée au papier Joſeph & avec un entonnoir de verre : obſervez de puiſer cette eau avec un vaiſſeau de bois, ou de terre, ou de verre ; faites-la bouillir après l'avoir filtrée, dans un vaiſſeau d'étain : lorſqu'elle bouillira bien fort, jettez-y une once de cochenille en poudre groſſiere, pilée dans un mortier de verre, ou de marbre, ou de ſerpentine ; & l'ayant jettée dans l'eau bouillante, vous la remuerez bien avec une ſpatule d'étain, ou de bois qui ne donne point de teinture, & cela pendant le tems que vous compterez trois cens, c'eſt-à-dire, environ quatre-vingt ſecondes ; & après cela vous y jetterez auſſi-tôt ſeize grains d'alun de roche, en poudre, que vous continuerez à faire bouillir pendant le tems que vous compterez cent, & auſſi-tôt après vous retirerez le vaſe du feu, & le laiſſerez refroidir.

Vous rangerez alors ſur une table deux douzaines d'aſſiettes de porcelaine ou de fayance, & les remplirez avec une cuillier d'étain bien nette, avec la précaution de ne point troubler ce qui ſera au fond, & d'empêcher l'ordure & la pouſſiere de tomber dans les aſſiettes. Vous laiſſerez le tout ainſi juſqu'à ce que le carmin ſoit bien dépoſé au fond, & que l'eau ſoit déchargée de toute ſa teinture. Vous décanterez enſuite la liqueur tout doucement pour ne pas troubler le carmin précipité, que vous ferez ſécher dans un endroit médiocrement chaud, & le ramaſſerez pour l'uſage.

Vous verſerez la liqueur décantée dans le même vaiſſeau où vous avez laiſſé le marc de cochenille ; vous ferez enſuite fondre dans un vaiſſeau de terre ou de verre une once d'alun, & dans un autre vaſe trois onces de potaſſe. Vous laiſſerez refroidir ces deux liqueurs ſéparément pendant vingt-quatre heures, & les filtrerez par le papier Joſeph ; vous jetterez la liqueur de potaſſe dans votre teinture, & l'ayant bien remuée, vous y verſerez l'eau d'alun en remuant toujours. Vous laiſſerez enſuite repoſer le tout, & vous trouverez au fond une poudre fine, que vous retirerez après avoir décanté la liqueur, & la ferez ſécher, après l'avoir broyée ſur le porphyre. Cette poudre eſt la lacque de Florence la plus belle. Vous aurez par ce procédé un demi-gros, ou un peu plus, de carmin, & plus de trois onces de lacque.

DE LA PEINTURE SUR LE VERRE, *qu'on appelle* PEINTURE D'*APREST*.

La Peinture ſur le verre étoit autrefois très en uſage, comme on le voit encore aux grands vitraux des Egliſes & des Palais : à peine trouve-t-on aujourd'hui quelques Peintres qui ſçachent la maniere de l'exécuter, ce qui a fait penſer mal-à-propos que le procédé en étoit ignoré, & même perdu.

Les couleurs qu'on y employe doivent être minérales, & il faut connoître, comme dans l'émail, l'effet qu'elles produiront quand elles ſeront fondues, parce qu'il y en a qui changent conſidérablement.

Quand cette Peinture étoit en vogue, on faiſoit faire dans les Verreries des verres de différentes couleurs, qui ſervoient pour les draperies, en les coupant, ſuivant les contours, pour les mettre en œuvre avec le plomb, & on les ombroit ſeulement avec du noir qu'on adouciſſoit, ou en hâchant, ou en pointillant. On a

auſſi une autre maniere de faire des ombres ſur ces verres colorés : on donne une couche de noir égale par-tout avec la gomme arabique, comme on fait toutes les couleurs ; & quand elle eſt bien ſéche, on enleve le noir avec une groſſe plume un peu arrondie par le bec, aux endroits où l'on veut que le fond paroiſſe ; & pour les demi-teintes, on enleve, en hâchant plus ou moins pour les faire plus ou moins fortes, ce qui fait à peu près l'effet des tailles des eſtampes ; enſuite on fait recuire le noir au fourneau pour l'attacher ſur le verre.

On a fait auſſi ſur le verre des ouvrages de griſaille, en y couchant également par-tout une foible teinte de noir, que l'on découvroit pour les jours & les demi-teintes, de la maniere que nous venons de dire.

La plûpart de ceux qui travaillent à cette eſpece de Peinture ne ſont que de bons Copiſtes, car ils n'ont qu'à ſuivre exactement le deſſein ou patron qu'on leur donne, & ſur lequel ils couchent le verre à plat ; ils voyent les contours & les teintes à travers, & n'ont pas beaucoup de peine à les ſuivre.

On commença cette Peinture par quelques morceaux de verre colorés dans les Verreries, & on les arrangeoit par compartimens comme la Moſaïque ; voyant que cela faiſoit un aſſez bon effet, on tenta, & l'on réuſſit, quoique d'abord très-imparfaitement, à y repréſenter des ſujets d'hiſtoire, avec des couleurs détrempées à la colle. Mais ces couleurs ne pouvant réſiſter à la pluye ni aux injures de l'air, l'on chercha d'autres couleurs, qui appliquées ſur le verre blanc, & même ſur celui qui avoit déja été coloré dans les Verreries, puſſent ſe *parfondre* & s'incorporer avec lui en le mettant au feu.

On fit d'abord les Draperies, comme nous l'avons dit ci-devant, & pour les carnations on choiſiſſoit du

verre dont la couleur fût d'un rouge clair, sur lequel on dessinoit avec du noir les principaux traits du visage, & des autres parties du corps. Quand on vouloit peindre sur le verre blanc, on y couchoit des couleurs claires ou brunes sans demi-teintes; aussi voyons-nous les plus anciennes vîtres de nos Eglises toutes peintes dans le goût Gothique: cette maniere se perfectionna lorsque la Peinture commença à reprendre sa vigueur, & les François & les Flamands ont le mieux réussi dans la Peinture sur le verre. Un Peintre de Marseille la porta le premier en Italie, où elle étoit inconnue, & travailla à Rome sous le Pontificat de Jules II. Albert Durer & Lucas de Leyde la perfectionnerent beaucoup, & l'on parvint ensuite à faire de si belles choses en ce genre, qu'on ne peut rien désirer de plus. On voit en plusieurs endroits des vîtraux admirables, faits d'après les desseins de très habiles Maîtres; tels sont ceux de l'Eglise de S. Gervais à Paris, d'après Jean Cousin, qui y travailla lui-même à la Sainte Chapelle de Vincennes, d'après les cartons de Lucas Peni, aux grands Cordeliers, à Anet, & en divers autres lieux de ce Royaume.

On choisissoit ou l'on tailloit des morceaux de verre pour y peindre les figures par parties, ensorte que les piéces pussent se rapprocher dans les contours des parties du corps, & des plis des Draperies, afin que le plomb qui devoit les rassembler ne parût pas interrompre les contours ni le jeu des Draperies. On marquoit chaque piéce peinte par un chiffre ou une lettre, pour les reconnoître & les mettre à leur place.

Nous voyons dans les anciennes vîtres des couleurs admirables, que l'esprit d'épargne empêche d'imiter aujourd'hui. Il y a des verres dont la couleur est répandue dans l'intérieur même, & d'autres où elle n'est adhérente que sur une des surfaces, ou n'a pénétré dedans que fort peu. Ceux-ci avoient la commodité

qu'en uſant avec l'émail la ſurface colorée, juſqu'à ce qu'on en avoit enlevé toute la couleur, on pouvoit ſur le même morceau ſubſtituer d'autres couleurs pour enrichir de fleurons ou d'autres ornemens d'or, d'argent ou d'autres couleurs, des draperies & divers objets. On les couchoit ſur la ſurface oppoſée à celle qu'on avoit uſée à l'émail, afin que les couleurs nouvelles ne ſe brouillaſſent pas avec les anciennes, en mettant les morceaux de verre au feu.

Ce travail ſe fait avec la pointe du pinceau, principalement pour les carnations, & les couleurs ſe couchent détrempées à l'eau gommée. On *épargne* le verre quand il s'agit des *réhauts*, des jours, ou de marquer les poils de la barbe, les cheveux, ou l'on enleve la couleur déja couchée, avec une petite pointe de bois, dans les endroits où il ne doit pas reſter d'ombres ni de demi-teintes.

Les couleurs dont on ſe ſert ne ſont que des verres colorés & tranſparens. On n'y employe point de blanc, tant parce que le verre coloré en blanc paroitroit opaque, que parce que le verre paroît blanc quand il ſe trouve entre la lumiere & le ſpectateur. Le noir ſe fait avec des pailles ou écailles de fer qui tombent de l'enclume des Forgerons; on les broye, comme les autres couleurs, ſur le porphyre. Ce noir eſt auſſi fort doux à la vûe pour laver ſur le papier; mais la difficulté de le préparer empêche d'en faire cet uſage. Le principal corps de toutes les autres couleurs eſt un verre aſſez tendre, qu'on appelle *rocaille*, qui ſe fait avec du ſablon blanc calciné pluſieurs fois, puis jetté dans de l'eau pure, & dans lequel on mêle enſuite du ſalpêtre, pour lui ſervir de fondant. On teint ce verre avec différens métaux calcinés, & des terres ou pierres minérales. On trouve la meilleure maniere de faire ces verres de toutes les couleurs dans le Traité de l'Art de la Verrerie de Neri, avec les Obſervations de

Merret & les Notes de Runckel, édition de Paris de 1752. Félibien en parle aussi très au long dans son Traité qui a pour titre, les Principes de l'Architecture, pag. 244 & suiv.

Lorsque les couleurs sont appliquées & bien séches sur les morceaux de verre, on fait recuire toutes les pieces dans un petit fourneau fait exprès, avec des briques, & qui n'ait en quarré qu'environ dix-huit pouces, à moins que la grandeur des pieces n'en demande un plus grand. Dans le bas, & à six pouces du fond, on pratique une ouverture pour mettre le feu & l'y entretenir. A quelques pouces au-dessus de cette ouverture, on fixe en travers deux ou trois verges quarrées de fer, qui par leur situation puissent partager le fourneau en deux parties. On pratique encore une petite ouverture d'environ deux pouces au-dessus de ces barres, pour faire passer les essais quand on recuit l'ouvrage.

Le fourneau ainsi dressé, on pose sur les barres de fer une poële de terre, quarrée comme le fourneau, mais de grandeur telle qu'elle laisse trois bons pouces de vuide entr'elle & les parois. Cette poële doit être épaisse d'environ deux doigts, & ses bords élevés d'environ six pouces; il faut qu'elle soit faite de terre de creuset & bien cuite. Le côté qui doit répondre au devant du fourneau aura un trou pour les essais.

Ayant placé cette poële, on répand sur tout son fond de la chaux vive bien tamisée, de l'épaisseur d'un demi-doigt, ou de la poudre de plâtre cuite trois fois dans un fourneau à Potier, & par-dessus cette poudre, des morceaux de verre cassés, par-dessus le verre de la poudre, ensorte qu'il y ait trois lits de poudre & deux de verre. Sur le troisiéme lit de poudre on étend les morceaux de verre peints, & on les distribue aussi par lits avec la poudre, jusqu'à ce que la poële soit

pleine, si on a assez d'ouvrage pour cela, ayant soin que le lit de dessus soit de la poudre.

Tout étant ainsi disposé, on met quelques barres de fer en travers sur les parois du fourneau, & l'on couvre la poële de quelque grande tuile qui puisse s'y ajuster en façon de couvercle, de maniere qu'il ne reste au fourneau qu'une ouverture d'environ deux pouces de diametre à chaque coin du fourneau, & une en haut pour servir de cheminée & laisser échapper la fumée.

Pour échauffer le fourneau, on met d'abord à la porte seulement un peu de charbons allumés, qu'on y entretient pendant près de deux heures, pour chauffer le verre peu à peu, afin qu'il ne casse pas. On pousse ensuite le charbon plus avant, & on l'y laisse encore une bonne heure, & après cela on le fait entrer dessous la poële peu à peu. Quand il y a été ainsi deux heures, on l'augmente par degrés, remplissant insensiblement le fourneau avec du charbon de jeune bois bien sec, ensorte que le feu soit très-vif, & que la flamme sorte par les quatre trous des angles du fourneau. Il faut entretenir le feu le plus vif pendant trois ou quatre heures. De tems en tems on tire de la poële, par le trou qui répond à celui du devant du fourneau, les épreuves ou essais, pour voir si les couleurs sont fondues & incorporées.

Quand on voit que les couleurs sont presque faites, on met du bois très-sec & coupé par petits morceaux, & l'on ferme ensuite la porte, qui le doit être depuis que le feu a commencé à être poussé sous la poële. Lorsqu'on voit que les barreaux qui soutiennent la poële sont d'un rouge étincellant & de couleur de cerise, c'est une marque que la recuite s'avance. Mais pour sa perfection, il faut un feu de dix ou douze heures. Si on vouloit précipiter la recuite, en donnant au commencement un feu plus âpre, on risqueroit de faire casser le verre, & de brûler les couleurs.

Autre maniere de peindre sur le Verre.

On a imaginé depuis quelques années une autre sorte de Peinture sur le verre, pour exécuter des tableaux propres à décorer les appartemens. Elle est si aisée, qu'avec un peu d'adresse on peut y réussir, sans sçavoir même dessiner. Tout le procédé se trouve détaillé dans une brochure mise au jour l'année derniere 1755. Elle a pour titre : *Moyen de devenir Peintre en tro s heures.* Le voici, dépouillé de tout le verbiage inutile de l'Auteur.

On met tremper une estampe dans de l'eau bouillante pendant une heure, ou dans de l'eau froide pendant douze heures au moins. Les estampes gravées en maniere noire sont préférables aux autres, à cause du *moëlleux* de leurs ombres. On met chauffer auprès de la cheminée une glace, ou du verre bien blanc, sans nœuds, ni bouillons, ni boudins. Lorsqu'il y a acquis un degré de chaleur suffisante pour entretenir de la térebenthine liquide, on le met à plat sur une serviette chaude, & on y couche, dessus toute la surface, de la térebenthine de Venise avec un pinceau, mais si également par-tout qu'elle ne fasse aucun grumeau. On met ensuite la glace sur un réchaud plein de cendres chaudes seulement, afin d'entretenir la térebenthine liquide. Pendant ce tems-là on étend bien uniment une serviette fine sur une table, & son estampe qu'on a retitée, par-dessus la serviette ; on met une seconde serviette dessus l'estampe. On peut mettre les deux serviettes en double, & l'on appuye légerement dessus, afin que l'estampe se décharge de son eau, dont les serviettes doivent s'imbiber.

Pendant qu'elle se séche on étend encore bien uniment la térebenthine sur toute la surface du verre, on leve ensuite l'estampe, & on en applique le côté imprimé

primé sur la térebenthine, en la posant d'abord par un bout successivement jusqu'à l'autre, de maniere qu'il ne se trouve point de vent renfermé entre l'estampe & le verre : c'est une précaution sans laquelle l'opération ne réussiroit pas.

On pose après cela le verre chargé de l'estampe sur la serviette en double, restée étendue sur la table ; & pendant que l'estampe est encore humide, on enleve le papier en frottant doucement avec le doigt. Il se détache par petites parcelles qui se roulent sous le doigt, excepté la derniere couche où est l'impression, qui demeure fixée sur la surface du verre.

En attendant que cette derniere couche de papier séche, on charge la palette de la maniere que nous avons dit dans l'article de la Peinture à l'huile, parce que ce sont les mêmes couleurs qu'on y employe.

On trempe ensuite un pinceau net dans de l'huile de noix, & on le passe sur tout le papier de l'estampe, quand il est bien sec ; ce qui fait disparoître ce papier. On prend sa palette après avoir placé son verre sur un chevalet, ou sur un pupitre ; on procéde à l'exécution de la Peinture, d'abord par les carnations, qui pour les femmes, les enfans, se font avec les teintes suivantes. On mêle avec un couteau d'yvoire, une petite pointe d'outremer, ou de cendre d'outremer, avec du blanc de plomb : la seconde teinte se fait avec du blanc de plomb & environ une huitiéme partie de jaune de Naples, ou environ les trois quarts moins d'ocre jaune. La troisiéme avec une pointe de carmin mêlée dans la seconde teinte, de maniere qu'elle ne soit, pour ainsi dire, qu'une nuance avec la premiere. La quatriéme se forme avec la seconde & du cinnabre le double du carmin. Pour la cinquiéme, la sixiéme, &c. on augmente le cinnabre à proportion pour les rendre vives de plus en plus. Enfin pour les ombres, on fait une teinte de jaune de Naples pur & de cinnabre.

Les carnations des hommes & des vieillards se font; la premiere teinte avec du blanc de plomb & la quatriéme partie de jaune de Naples, ou d'ocre en proportion; elle sert, comme celles des femmes, pour les coups de lumiere. La seconde est composée d'une partie de la premiere avec un peu de cinnabre; à la troisiéme on augmente le cinnabre; à la quatriéme on ajoute un peu de brun-rouge; à la cinquiéme tout blanc & brun-rouge, sans cinnabre; à la sixiéme plus de brun-rouge que dans la précédente.

Un Peintre entendu n'a pas besoin de cette leçon pour faire ses teintes, il les compose à sa fantaisie, suivant son goût & son expérience. J'en connois un (M. Villebois) qui, tant pour les hommes que pour les femmes, ne fait que trois teintes principales, desquelles il forme ses demi-teintes en travaillant, & son coloris représente la chair-même avec toute sa fraîcheur & sa vie. Il prétend que le Titien, Rubens & les autres bons coloristes n'en avoient pas davantage, & le prouve par sa maniere de réparer leurs tableaux gâtés, qui ne fait jamais tache, & qui reprend parfaitement le ton de leur couleur. Il fait sa premiere teinte avec un peu d'ocre & du blanc de plomb; la seconde avec la premiere, dans laquelle il mêle du cinnabre & de la lacque; & la troisiéme il la compose de la seconde, à laquelle il ajoute du cinnabre & de la lacque, de maniere qu'elle est très-haute. Pour les ombres fortes, il ajoute à cette troisiéme du rouge-brun en petite quantité, quand il s'agit des carnations d'hommes. Dans les demi-teintes des femmes il employe la cendre d'outremer. Il varie ainsi ses teintes suivant le sujet; mais il n'en a jamais que trois ou au plus quatre principales sur sa palette. M. d'Argenville dit, dans son second volume de la Vie des Peintres, page 385, que Santerre, dont le coloris étoit si beau, formoit toutes ses teintes avec cinq couleurs ou terres

ſeulement ; ſçavoir, l'outremer, le maſſicot, le gros rouge-brun, le blanc de craye, & le noir de Cologne ; & qu'il n'employoit ni lacque ni ſtil de grain, parce que ces couleurs ſont ſujettes à changer. On me paſſera cette digreſſion en faveur des Eleves de Peinture. Revenons à notre ſujet.

Dans l'eſpece de Peinture ſur le verre dont il eſt ici queſtion, on commence l'ouvrage par où on le finit dans les autres manieres de peindre ; on fait d'abord les rehauts & les clairs les plus vifs, on vient enſuite aux demi-teintes, & de là aux ombres. On ſuit le deſſein de l'eſtampe, dont les clairs & les ombres ſont indiqués par les traits & les hâchures. Ceux qui voudront s'amuſer à peindre ainſi, trouveront un plus grand détail dans la petite brochure que j'ai citée, & qui n'a d'autre objet que d'en apprendre tout le procédé. Cet ouvrage peut même être d'une grande utilité pour les jeunes gens qui commencent à peindre, parce que l'Auteur y indique la maniere de colorier toutes ſortes de draperies, les linges, l'architecture, les cheveux de différentes couleurs, les arbres & les autres objets de la nature ; il n'a paſſé ſous ſilence que les fleurs, parce que le nombre en eſt trop grand. Félibien parle dans ſon Traité d'Architecture, d'une maniere de peindre ſur le verre, qui ſe pratique comme celle que je viens de donner, excepté que dans ſon procédé on peint ſeulement ſur le verre ſans y appliquer une eſtampe, & qu'il faut y deſſiner ſon ſujet ; cette maniere rapportée par Félibien, ne peut être exécutée que par un Peintre habile, & celle que j'ai détaillée peut être réduite en pratique par tout homme qui ne ſçauroit même pas le deſſein, pourvû qu'il ſuive exactement ce qui eſt marqué dans la brochure que j'ai indiquée. Il eſt facile de juger que la Peinture devant ſeulement ſe voir à travers de la glace, c'eſt-à-dire, du côté où n'eſt pas la couleur, le Peintre ne voit

presque pas ce qu'il fait ; il faut même peindre tout au premier coup, & sans retoucher ; car les couleurs qu'on coucheroit sur d'autres déja séches, ne paroîtroient pas au travers, & ne pourroient par conséquent s'appercevoir, à moins que les premieres couchées n'eussent pas assez de corps pour empêcher de voir les secondes.

DE LA PEINTURE EN EMAIL.

L'émail est un verre coloré avec des substances minérales : les couleurs sont brillantes & fines ; on l'applique depuis long-tems au bijou, & quelquefois des mains plus hardies l'ont fait servir au portrait, & à des sujets d'histoire avec assez de succès. L'émail est devenu alors aussi précieux par sa beauté, son éclat & sa durée, que laborieux & difficile pour l'Artiste qui a eu le courage d'entreprendre de le porter à quelque perfection.

Le bijou reçoit deux sortes d'émaux, les émaux flinqués ou transparens, & les émaux opaques. Les transparens les plus en usage sont le vert & le bleu ; le jaune est insipide, à cause de sa ressemblance avec l'or qui doit le recevoir & l'environner ; le rouge qui orneroit davantage, n'est presque point employé aujourd'hui, à cause de quelques difficultés qui lui sont attachées, & que la paresse & l'ignorance des Emaillistes-Bijoutiers de nos jours n'a pû surmonter, quelqu'exhorbitant que soit le prix qu'ils ont mis à leurs ouvrages. Les Emaillistes qui travailloient il y a cent ans, plus laborieux, plus habiles, moins dissipés, & sans doute moins bien payés, se faisoient un jeu de l'émail transparent rouge, lequel après tout, avec un peu d'adresse, d'intelligence & de pratique, n'est gueres plus difficile à employer que les autres.

On peignoit dès ce tems-là de petits tableaux &

des portraits en émail, & ſous le Pontificat de Jules II. on commença à renouveller cette Peinture qui avoit été fort négligée. Les ouvrages qui parurent alors en Italie, à Fayence & à Caſtel-Durante, ſont infiniment ſupérieurs à ce qu'on avoit fait en Toſcane ſous le regne de Porcenna. Le coloris n'égaloit cependant pas la correction du deſſein, parce qu'on n'avoit pas encore trouvé le ſecret des couleurs pour les carnations, on ſe contentoit d'une légere teinture de rouge ſur le fond du blanc, comme on le voit ſur ceux qu'on appelle *Emaux de Limoges*. Nous avons encore aujourd'hui de très-bons morceaux en ce genre, faits ſous le regne de François I.

Tous les ouvrages de ce tems-là n'étoient faits qu'avec des émaux tranſparens; & quand on employoit des émaux opaques, on couchoit chaque couleur à plat & ſéparément, comme on fait encore quelquefois pour émailler certaines pieces de relief, & l'on ignoroit la maniere d'en faire le mêlange pour en compoſer toutes les couleurs.

On a travaillé depuis à perfectionner cette ſorte de Peinture, & environ l'année 1630, Jean Toutin, Orfevre de Châteaudun, qui émailloit très-bien les émaux tranſparens, chercha le moyen d'employer des émaux de toutes ſortes de couleurs pour faire diverſes teintes, en ſe *parfondant* au feu, & en conſervant le luſtre & l'éclat, avec le même uni pour la ſuperficie. Il en trouva le ſecret & le communiqua. Dubié, Morliere, Vauquer de Blois, Pierre Chartier de la même Ville, s'adonnerent à ce travail; mais cette façon de peindre trop compliquée, a ſouvent dégoûté ceux qui auroient pû y réuſſir. Pelidot n'en fut pas rebuté; le nombre & la beauté de ſes ouvrages ſont également étonnans. Sa façon de peindre par hâchures & par petits points, quoique ſéduiſante, n'étoit pas ſuſceptible de tous les effets de la vraie Peinture; une ma-

niere d'opérer plus libre & plus ſimple lui a ſuccédé : la Suede a produit des ouvrages admirables dans cette nouvelle façon de peindre en émail. En ſimplifiant les opérations, elles ſont devenues plus parfaites.

Le grand feu où l'émail doit néceſſairement paſſer, fait la plus grande difficulté, & produit les plus conſidérables obſtacles à la célérité de l'ouvrage, à la certitude de ſon ſuccès, en même tems qu'il lui donne ſa principale beauté. Car ſans compter les petites bulles ou ampoules qui s'élevent quelquefois ſur l'émail dans le feu, les fêlures, accidens encore plus fâcheux, mais qui n'arrivent qu'aux Artiſtes ſans expérience, le feu affoibli toujours un peu l'ouvrage à chaque fois qu'on l'y expoſe, ce qui exige des couches répetées, un nouveau travail, & dans le dernier feu une attention eſſentielle à donner à ce qu'on fait une force proportionnée à celle que l'Artiſte habile doit ſçavoir qui ſe perdra dans le feu.

Un autre embarras, une nouvelle difficulté dans la façon ordinaire de peindre en émail, eſt la différence de la couleur de pluſieurs ſubſtances qu'on employe, de celles qu'elles auront en ſortant du feu. Cette différence occaſionne ces taches, ce défaut d'harmonie qu'on voit ſouvent dans les ouvrages des Peintres médiocres en émail : cet obſtacle doit être indiſpenſablement levé avant que l'Artiſte puiſſe être aſſuré du ſuccès de ſes productions.

Toutes les difficultés attachées à ce talent ſeroient trop longues à rapporter ; le petit nombre d'Artiſtes qu'il y a eu, & qu'il y a encore en ce genre, les annoncent aſſez. Un talent ſi compliqué, & ſur-tout la maniere de conduire le feu qu'il exige, ne peut aiſément ſe concevoir par ceux qui n'ont pas été témoins des opérations. Pour en avoir quelqu'idée, on peut ſe repréſenter & imaginer des cires d'Eſpagne colorées différemment, & miſes en poudre, ainſi que le

ſont les émaux de différentes couleurs. Si avec ces cires en poudre on peint un objet ſur une plaque de la même cire, appliquée & inhérente ſur une autre plaque de métal, & qu'après cela on expoſe le tout à un feu capable de donner à la plaque & aux poudres de cire un commencement de fuſion, les poudres s'aglutineront entr'elles & toutes enſemble à la plaque, & ne feront qu'un même corps. Voilà une légere image du méchaniſme de la Peinture en émail.

Preſque toutes les ſubſtances que les Peintres en émail employent dans leurs ouvrages ſont des verres colorés qui n'ont aucune ou très-peu de tranſparence, & qu'on appelle *émaux*. On doit par conſéquent continuer de dire *Peinture en émail*, & non *Peinture ſur l'émail*, comme le voudroient les Auteurs de l'Encyclopédie. On le doit, parce que c'eſt un terme reçu; on le doit encore avec plus de raiſon, parce que Peinture ſur émail eſt impropre, puiſqu'on pourroit peindre ſur émail avec des couleurs à l'huile, ou à l'eau gommée, comme ſur toute autre ſurface polie; ainſi *Peinture ſur émail* n'exprimeroit pas le talent dont il s'agit; *Peinture en émail* l'exprime ſans équivoque, & ſembloit par-là être à l'abri de toute réforme; mais les mots aujourd'hui ſont devenus ce ſemble les objets de notre principale attention, l'imbécille *puriſme* domine par-tout; on s'arrête à des mots, lorſqu'il n'eſt queſtion que des choſes.

Telles ſont les obſervations générales que le célebre M. Rouquet a eu la bonté de me communiquer; une indiſpoſition qui l'afflige depuis quelque tems, prive pour le préſent le Public des obſervations particulieres que ce judicieux Artiſte ſe propoſoit d'ajouter aux générales; il ne perd point ſon projet de vûe, & il profitera des premiers momens de ſanté pour faire un Traité complet théorique & pratique de la Peinture en émail: il a fait ſes preuves en ce genre; elles

nous répondent par avance du ſuccès de ſon ouvrage.

Nous avons un Traité en latin ſur l'Art de la Verrerie, par un fameux Chymiſte Allemand, qui dit n'avoir rien avancé qu'il n'ait éprouvé. M. Daudiquier d'Ablancourt en a donné une traduction françoiſe en 1718, dans laquelle après avoir traité ce qui concerne la Verrerie & autres genres de compoſitions auſſi merveilleuſes qu'éblouiſſantes, il vient enfin à parler de la fonte des portraits, & autres morceaux peints en émail; ſur cet article on peut dire avec certitude qu'il s'eſt trompé, en recommandant, comme il fait, de n'employer pour les *parfondre*, qu'un feu de reverbere ou de ſuppreſſion, c'eſt-à-dire, tout le feu ſur la moufle, & point deſſous : l'expérience démontre qu'il faut un plancher de feu, & que les couches de charbon ſur leſquelles on doit poſer la moufle, ne ſont pas moins néceſſaires à la perfection de la fonte que le feu de deſſus & des côtés; j'ai vû opérer M. Rouquet de cette maniere, avec une attention ſcrupuleuſe ſur cet article. Il la pouſſoit même juſqu'à obſerver le degré du vent qui ſouffloit dans le fourneau, pour juger du degré de chaleur; ce qu'il faiſoit avec des morceaux de papier qu'il jettoit dans le fourneau; ſur le plus ou le moins de force avec laquelle l'air pouſſoit la flamme de ces morceaux de papier allumés, il jugeoit de ce qu'il devoit donner d'ouverture à la porte du fourneau. Il avançoit enſuite ou retiroit ſes émaux plus ou moins, & à diverſes repriſes, ſuivant la grande expérience qu'il a des effets du feu ſur l'émail. Un Artiſte, me diſoit-il, doit obſerver juſqu'au vent qui ſouffle, & la maniere dont ſon fourneau tire l'air.

Quoique M. Daudiquier ait erré ſur cette partie, il peut dire vrai ſur beaucoup d'autres; & malgré le ſublime & pompeux étalage répandu avec tant d'abondance ſur tout ce qui concerne la fabrique des émaux,

on y entrevoit de bonnes choſes, & l'on peut y puiſer des ſecours très-utiles.

Il parut en 1721 un Traité de M. Ferrand, ſur la façon de compoſer & de peindre les émaux : il paroît n'y parler que d'après ſes propres recherches, ſes longs travaux, ſes réflexions & ſes expériences : il ne dit point avoir vû la traduction de M. Daudiquier, on l'y trouve cependant preſqu'auſſi emphatique ; car après avoir exagéré les difficultés de chaque opération, il promet de les lever toutes en faveur des hommes courageux, philoſophes & de bonne volonté : malheureuſement il ne tient point parole, & il n'eſt pas d'Artiſte intelligent qui ne ſe ſoit repenti d'avoir éprouvé les opérations qu'il indique.

Le fruit le plus utile qu'on puiſſe retirer de ſon Livre, ſe réduit à apprendre à faire ſes plaques ſoi-même, & à connoître les noms de tous les uſtenſiles néceſſaires dans cet Art. Il eſt exact ſur ce point, & il n'a rien omis ſur les fourneaux, les creuſets, les moufles, les molettes, &c. Il entre dans tous les détails, il enſeigne à préparer le feu deſtiné à *parfondre* cette ſorte de Peinture, & indique même la nature de charbon qui eſt la meilleure, & la moins ſujette à cauſer des accidens aux émaux. On y trouve tout cela page 153 & ſuiv.

Ces Ecrits paroîtront outrés à quiconque aura lû la Lettre du fameux Pelidot à ſon fils, pour lui ſervir de guide dans l'Art de peindre en émail. C'eſt un pere qui veut inſtruire ſon enfant de bonne foi ; il ne cherche pas à mettre du merveilleux où il n'y en a point : ſa Lettre eſt remplie de préceptes ſolides, & auſſi ſimples que vrais & utiles. Il lui donne les moyens de ſurmonter les difficultés qu'il avoit éprouvées lui-même, & le conduit ainſi depuis la premiere ébauche juſqu'au fini. L'intelligence avec laquelle cet homme admirable a employé ſes couleurs, & le beau poliment

qu'il leur a donné, fait voir dans ses portraits à quel point de perfection on peut porter cette maniere de peindre, & la confiance qu'on doit avoir en ses préceptes.

L'Académie Royale a un morceau d'histoire en ce genre par le Sr Boëtte, lequel est d'une grandeur qu'on n'avoit encore osé tenter jusqu'à lui. Plus les morceaux ont de surface, plus il y a de difficultés à surmonter, tant pour l'égalité & le poliment général de la piece, que pour la perfection de la fonte. L'expérience seule enhardit sur ces choses; le méchanisme devient familier à l'Artiste intelligent par le travail : il aggrandit volontiers ses fourneaux quand il est flatté par la réussite; il se plaît à faire lui-même les couleurs qu'il ne trouve pas à acheter, & il a bientôt appris qu'il est plus aisé de les composer que de les bien employer, & que le point le plus défectueux pour faire de belles choses en émail, est de sçavoir bien dessiner & bien peindre.

Il faut observer en général que toutes les couleurs dures enfoncent, si on les employe sur d'autres plus tendres; & qu'il en est, lesquelles, quoique bonnes en elles-mêmes employées séparément, ne peuvent être mêlées avec certaines autres, parce qu'alors elles *gripent*, *bouteillent*, ou ne prennent point de poliment. On évitera cet inconvénient en éprouvant au feu des essais sur ces mêlanges.

L'émail blanc qui couvre les plaques, & qui sert de fond au tableau, étant la couleur la plus dure, reçoit toutes les autres couleurs sans que sa superficie en soit altérée. Il faut en ménager les clairs à proportion du piquant des lumieres dont on a besoin, & ne point trop compter sur le secours d'un blanc tendre, dont on met quelquefois un petit grain pour former le luisant des perles, des diamans ou des yeux, attendu qu'il ne réussit pas toujours, & qu'il produit quelquefois des inégalités désagréables.

Comme l'azur eſt après le blanc la couleur la plus dure, & la plus *mal-aiſée à brûler*, comme diſent les Artiſtes, quand on a deſſiné ſon trait avec le rouge de vitriol, & qu'on l'a paſſé au feu pour le bien arrêter, il faut néceſſairement établir en commençant toutes les teintes bleuâtres dont on a beſoin, & s'il y a quelques draperies ou rubans bleus, il faut les finir au premier feu avant que d'employer les pourpres, les jaunes & autres couleurs. On doit avancer ſon ouvrage, autant qu'il eſt poſſible, avec les émaux durs, dont le poli eſt extrêmement vif, & ne ſe ſervir des couleurs tendres, dont on ne peut ſe paſſer pour le beau fini, qu'à l'extrêmité, parce qu'elles ſont toujours un peu plus mattes.

Quand on a éprouvé au feu ſur des plaques particulieres les eſſais des couleurs, & qu'on a eu le ſoin de les numéroter, de même que les petites boëtes qui les contiennent en poudre broyée extrêmement fine, & qu'on s'eſt par ce moyen aſſuré de leur ſolidité, & de leurs différens degrés de dureté, il n'y a plus rien de myſtérieux. On prend une plaque d'émail blanc qui ſert de palette, & avec une petite ſpatule d'acier trempé, & de l'huile d'aſpic un peu graſſe, on délaye ſes couleurs, & on les employe ainſi que dans la miniature.

La Peinture embellit notre ſolitude, pare nos appartemens, & charme notre loiſir par ſes illuſions: elle nous met devant les yeux ce que la nature a de plus intéreſſant, & de plus riant dans tous les genres; ſouvent en nous amuſant, elle nous inſtruit & nous fait penſer. Mais ſes productions éprouvent, malgré tous nos ſoins, les atteintes du tems qui détruit tout. Les matieres ſur leſquelles on couche les couleurs, les couleurs elles-mêmes ont trop peu de conſiſtence & de ſolidité pour être inaltérables. Ces réflexions devroient, ce ſemble, faire impreſſion ſur les eſprits, au moins de ceux qui jaloux de conſerver à la poſté-

rité, le plus long-tems qu'il ſera poſſible, la mémoire des hommes qui ſe ſont illuſtrés par les ſciences, par les talens, par les armes; de ces hommes à qui l'on doit de l'amitié, de la reconnoiſſance, tels qu'un pere, un bienfaiteur, un ami: leurs portraits faits à l'huile, à la cire, au paſtel, en miniature, n'ayant pas la ſolidité de la peinture en émail, ſont peu propres à ſeconder nos vûes: cette peinture vitrifiée, exempte des impreſſions de l'air & de l'humidité, donneroit une eſpece d'immortalité aux objets de notre attachement. Si l'on étoit bien pénétré de cette vérité, les Peintres en émail ne ſeroient-ils pas plus occupés?

Cette eſpece de Peinture ne peut s'exécuter dans ſa perfection que ſur des plaques d'or très-fin, aſſez minces & *embouties*, c'eſt-à-dire, un peu relevées vers le milieu, & plus fortes vers les bords; ou, ſi l'on veut, concaves d'un côté & convexes de l'autre; car comme elles doivent être miſes plus d'une fois au feu, elles ſe tourmenteroient ſi elles n'étoient pas de cette figure, & l'émail s'éclateroit ou ſe gerſeroit. On met une couche d'émail ſur la ſurface concave, & le ſujet doit être peint ſur la convexe. On choiſit l'or à cauſe de ſa pureté; car l'argent jaunit l'émail blanc, le cuivre s'écaille & jette des impuretés.

Lorſque la plaque eſt forgée telle que nous l'avons dit, on y applique deſſus & deſſous une couche d'émail blanc, qui ſert de fond ordinaire, comme le blanc du velin ſert pour la miniature. On y deſſine ſon ſujet avec les féces du vitriol & du ſalpêtre, qui reſtent dans la cornue après la diſtillation de l'eau-forte. On le détrempe, comme les autres couleurs, avec l'huile d'aſpic. Le trait étant bien arrêté, on *parfond* l'émail au feu, & on y peint enſuite ſon ſujet en pointillant avec la pointe du pinceau. Le tableau fini, on le met recuire ſous un moufle, ou petit fourneau de reverbere, fait de terre à creuſet; & les couleurs

doivent s'y *parfondre*, & prendre une surface luisante & unie également par-tout, comme un verre fondu sans aucun bouillon. On a aussi des essais à part pour reconnoitre si toutes les couleurs sont bien fondues. Quand l'ouvrage est sorti du feu, on peut le retoucher tant que l'on veut, pourvû qu'à chaque fois on remette le tableau au feu de reverbere, observant de le retirer du feu sitôt que l'émail nouvellement appliqué a pris son *poliment*.

L'émail blanc dont nous venons de parler, se fait, suivant M. Merret, avec du régule simple d'antimoine & de la matiere du verre blanc ordinaire. On peut voir la maniere de faire les émaux de toutes les couleurs, dans l'Art de la Verrerie de Neri, commenté par Merret, auquel Kunckel a joint des notes fondées sur ses propres expériences, édition françoise in-4°. de Paris en 1752. On approuve tous les procédés dont parlent ces Auteurs, & la plûpart des Peintres en émail composent eux-mêmes leurs couleurs, pour leur donner une perfection qu'ils n'osent espérer des émaux faits dans les Verreries. Ils cherchent d'ailleurs avec une attention scrupuleuse à les rendre tous également fondans; mais ils préférent en général les plus durs à ceux qui le sont moins. Toutes les couleurs doivent être broyées très-fines sur une agathe ou un caillou, avec la molette de même matiere.

On fait encore aujourd'hui quelques ouvrages en émail sur des plaques de cuivre rouge, mais seulement ceux qui sont de très-petite conséquence, tels que les cadrans des pendules & des montres de poche; on travaille même à Limoges des médailles & quelques autres bijoux de cette espece; mais tout ce qui vient aujourd'hui de cette Ville dans ce genre, n'a rien de comparable aux émaux exécutés sur des plaques d'or.

Pour employer les émaux clairs ou transparens, on les broye seulement à l'eau, car ils ne peuvent souffrir

l'huile comme les émaux opaques. On les couche à plat *bordés* du métal ſur lequel on les applique. Il eſt aſſez difficile de faire des ouvrages tout en champ d'émail, & ſans *bordement ;* parce que les émaux en ſe parfondant ſe brouillent, ſe confondent enſemble, ſur-tout dans les petites pieces, & ce mêlange de ces émaux ne permet aucune correction dans les contours.

Toutes ſortes d'émaux ne peuvent pas s'employer indifféremment ſur tous les métaux ; le cuivre qui reçoit tous les émaux épais, n'admet point les émaux tranſparens ; quand on veut y en appliquer, il faut d'abord y mettre une couche d'émail noir, ſur laquelle on applique une feuille d'argent, qui reçoit les émaux qu'on y couche enſuite, & ſeulement ceux que l'argent ne gâte pas. Il n'y a parmi les clairs que l'*aiguë-marine*, l'*azur*, le *vert* & le *pourpre* qui faſſent un bel effet.

Les émaux clairs employés ſur un bas or *plombent* & deviennent *louches*, c'eſt-à-dire, qu'il s'y forme un certain noir comme une fumée qui ternit la couleur, ôte ſa vivacité & la *borderie*, en ſe rangeant autour comme du plomb noir.

DE LA PEINTURE EN PASTEL.

La Peinture en paſtel n'eſt proprement qu'une eſpece de deſſein eſtompé, qui repréſente les couleurs naturelles des objets, avec des crayons de différentes couleurs qu'on appelle *Paſtels*. On étend avec le bout du doigt, ou avec une petite eſtompe, le trait que forme le crayon, & on fait par ce moyen les teintes, demi-teintes, &c. en écraſant & en mêlant enſemble les couleurs dans la place même où elles doivent reſter. D'où l'on doit juger que ces couleurs s'employent à ſec, comme les crayons ordinaires. Les grands traits de lumiere ne ſe frottent point.

Cette ſorte de Peinture s'exécute ſur du papier collé ſur une toile, ou ſur de la peau de mouton bien tendue, ou ſur une toile imprimée de rouge-brun, comme celles qui ſont en uſage dans la Peinture à l'huile.

Comme toutes ces couleurs tiennent fort peu ſur la matiere où on l'applique, parce qu'elles n'y ſont répandues que comme de la pouſſiere, on eſt obligé de couvrir les deſſeins ou tableaux faits au paſtel, d'une glace bien blanche, ſans nœuds, ſans bouillons & ſans couleur, ce qui leur donne une eſpece de vernis, & rend les couleurs plus douces à la vûe.

M. de la Tour qui s'eſt rendu célebre par les ouvrages admirables qu'il a faits en ce genre, a imaginé de les mettre entre deux glaces, comme à la preſſe, ce qui met le paſtel à l'abri de la grande ſéchereſſe, & du tremouſſement qui en détache la pouſſiere, & à couvert de l'humidité qui en ternit l'éclat. Cet Artiſte a cherché long-tems un moyen de fixer cette pouſſiere ſur la matiere où on l'applique, & il a enfin trouvé une maniere de le faire. En ma préſence il a paſſé deux ou trois fois la manche de ſon habit ſur un portrait auquel il n'avoit pas encore donné la derniere main, & il n'en a rien effacé. Il faut cependant que ſa maniere de fixer ainſi le paſtel ne ſoit pas ſans inconvénient, puiſqu'il a jugé à propos, depuis l'invention de ce ſecret, de mettre ſes tableaux entre deux glaces pour les conſerver. M. Lauriot a fait la découverte du ſecret de fixer le paſtel à peu près ou quelque tems avant M. de la Tour. Les expériences que M. Lauriot a faites ont réuſſi au gré du Public : les paſtels qu'il a fixés ſe ſont bien ſoutenus, & il ſeroit à ſouhaiter que ſon procédé fût connu. Je le ſçai, mais M. Lauriot eſt trop galant homme, pour que je le rende public ſans ſon conſentement.

On ne fait gueres uſage de cette ſorte de Peinture

que pour les portraits ; l'espece de velouté que forme cette poussiere est plus propre que toute autre peinture à représenter les étoffes, & le moëlleux avec la fraicheur des carnations ; la couleur en paroît plus vraie ; mais pour réussir parfaitement, il faut être extrêmement habile. Ce travail est d'ailleurs commode en ce qu'on le quitte & on le reprend quand on veut ; sans aucun appareil : on le retouche & on le finit à sa volonté ; car on peut effacer facilement, avec une mie de pain, les endroits dont on n'est pas entierement satisfait.





DICTIONNAIRE PORTATIF DE PEINTURE.



BREUVER, terme de Peintres d'appartemens. Mettre une couche de couleur très-liquide pour servir d'apprêt, & disposer le bois ou autre matiere, à recevoir la couleur qui doit frapper la vûe.

On dit aussi *Abreuver* quand on met une couche de colle de Flandre ou d'Angleterre, pour remplir les pores du bois, avant de mettre le vernis, ce qui le ménage de maniere que deux couches suffisent; & si on n'encolloit pas le bois, il en faudroit souvent quatre.

Abreuver se dit encore de l'apprêt que les Peintres font mettre sur les murs avant d'y coucher les couleurs à l'huile ou à fresque.

ACADEMIE, société de Peintres, Sculpteurs & Graveurs réunis sous le bon plaisir du Roi, après avoir fait preuve de leur habileté dans ces arts.

Les démêlés qui survinrent entre les Maîtres Peintres & Sculpteurs de Paris, & les chicanes qu'ils firent aux Peintres privilegiés du Roi, donnerent naissance à cette Académie. Le Brun, Sarazin & quelques autres, en formerent le projet sous le titre d'Académie Royale de Peinture & de Sculpture: il fut agréé & mis en exé-

cution, en vertu d'un Arrêt du Conseil, daté du 20 Janvier 1648. Charmiers, Secretaire du Maréchal Schomberg, en dressa les premiers Statuts. Les assemblées se tinrent d'abord chez lui, ensuite chez un de ses amis près de S. Eustache, puis dans l'Hôtel de Clisson, rue des deux Boules; & en 1653, les conférences se tinrent dans la rue des Déchargeurs.

Le Cardinal Mazarin, qui lui avoit obtenu un Brevet & des Lettres Patentes qui furent enregistrées au Parlement, en fut déclaré le Protecteur, & M. le Chancelier Seguier, Vice-Protecteur.

Après avoir été transférée dans les Galeries du Louvre en 1656, dans le logement que leur avoit cédé Sarazin, M. Ratabon, sur-Intendant des Bâtimens, la transfera encore au Palais Royal, où elle tint ses séances pendant 31 ans. Le Roi la logea enfin dans le vieux Louvre, & M. Colbert lui obtint par son crédit en 1663, 4000 liv. de pension.

Elle est composée aujourd'hui d'un Protecteur, qui est le Roi même, & qui en commet ordinairement un autre, comme Vice-Protecteur, d'un Directeur, d'un Chancelier, de quatre Recteurs, d'un Trésorier, de douze Professeurs, d'Ajoints à Recteurs & Professeurs, de Conseillers, d'un Secrétaire Historiographe, de trois Professeurs des Eleves protégés par le Roi; l'un pour l'Histoire, la Fable & la Géographie; l'autre Professeur pour la Géometrie & la Perspective, & le troisieme pour l'Anatomie. Les autres sont reçus dans cette Académie à titre d'Academiciens; il y en a d'Honoraires & Amateurs, d'autres comme Honoraires Associés libres, il y a encore des Agréés; & enfin un Huissier. Les Peintres y sont reçus selon leurs talens, & avec distinction de ceux qui travaillent à l'Histoire, & de ceux qui ne font que des portraits, ou des batailles, ou des fleurs & fruits, ou des animaux, ou des paysages, ou qui ne peignent qu'en mignature, en émail, &c. ou comme Sculpteurs, ou enfin comme Graveurs dans quelque genre que ce soit. Cette Académie tient lieu aux Eleves d'apprentissage & de maîtrise, & l'on n'y reçoit que ceux qui se sont signalés dans ces arts, au jugement de ceux qui y sont en charge.

On se présente avec un tableau composé & fait de sa main; si à la pluralité des voix, on est Agréé; le Directeur donne à l'Agréé un sujet à peindre pour son morceau de réception. L'Agréé doit en présenter l'esquisse un peu finie à l'Académie; &, si elle est approuvée, on dit à l'Agréé de faire le tableau. Quand le morceau est fini, il le présente, & est reçu Academicien. Le tableau reste à la salle de l'Academie, avec le nom du Peintre écrit au haut de la bordure.

Avant cette Académie Royale il y en avoit une appellée Academie de Saint Luc; elle subsiste encore, & l'on y reçoit ceux qui veulent avoir le droit de faire ou de vendre des tableaux, de la sculpture & de la gravûre.

Ils ont des Statuts & des Ordonnances du 12 Août 1391, renouvellés en 1619: des Lettres du Roi Charles VI, de l'an 1430, les exemptent de tailles, subsides & subventions, guet & garde, & autres charges. Les Sculpteurs s'y joignirent par Arrêt du 7 Septembre 1613. L'Académie Royale jouit de tous ces privileges, & a de plus des Academiciens pensionnés. *Voyez* ECOLE, ELEVE.

ACADEMIES en terme de Peinture, sont des figures ordinairement nues faites d'après nature, & dans les attitudes convenables à la composition d'un tableau, pour en avoir exactement le nud & les contours; on drape ensuite ces figures de maniere à *caresser* toujours ce nud, & à le faire deviner. Rien ne fait mieux connoître la correction d'un Maître que ces sortes de desseins; ils prouvent en même tems sa capacité dans l'Anatomie.

Les Eleves de cette Académie se rendent tous les jours dans une Sale où ils vont dessiner, & les Sculpteurs modeler pendant deux heures d'après un homme nud. Chacun des douze Professeurs s'y rend, ou un des Adjoints, & *pose le modele*, c'est-à-dire, l'homme nud dans l'attitude qu'il juge convenable, & le change deux fois par semaine. Une fois, ou une semaine de chaque mois, il *pose le groupe*, c'est-à-dire, deux hommes nuds groupés; mais jamais on n'introduit de femmes pour modele, dans cette Ecole publique. Le Professeur a l'œil sur les Eleves, il y dessine

ou modele lui-même, & corrige les desseins des Eleves, en leur donnant les instructions requises à cet égard.

L'Académie a établi des prix pour donner de l'émulation aux Eleves, & en distribue trois pour le dessein tous les trois mois; deux par an pour la Peinture; & deux pour la Sculpture. On choisit ceux qui réussissent le mieux pour être mis dans une Ecole particuliere, où ils sont élevés aux dépens du Roi, & puis envoyés à Rome, pour se perfectionner. *Voyez* ELEVE.

Il y a encore une autre Ecole de Dessein & de Peinture, rétablie depuis peu dans la Manufacture Royale des Gobelins. Les Artistes, Membres de l'Académie Royale, la dirigent.

L'Académie de S. Luc, qui tient ses Assemblées dans une maison près de S. Denis de la Chartre, a aussi une Ecole publique, où elle distribue tous les ans trois prix de Dessein aux Eleves.

ACCESSOIRE, ce sont les objets épisodiques, ou, si l'on veut, les épisodes qu'un Peintre ajoute au principal sujet du tableau pour en augmenter la beauté, & en renforcer l'expression. Ces épisodes sont ordinairement allégoriques. *Voyez* EPISODE.

ACCIDENT, en Peinture. On dit *des accidens de lumiere*, pour exprimer des lumieres formées par des rayons du soleil, échapés d'entre les nuages: ce sont des lumieres *accidentelles*, comme celles qui viennent par une petite fenêtre, par une porte dans un appartement éclairé d'ailleurs. Ces lumieres ne doivent pas éteindre la principale. Elles produisent des effets charmans dans un tableau.

ACCOMPAGNEMENT. *Voyez* ACCESSOIRE, EPISODE.

ACCORD en terme de Peinture, se dit du ton, & des parties avec leur tout; ce dernier est la même chose que *être bien ensemble*. C'est en général l'harmonie qui résulte de la maniere de ménager le clair-obscur, & de noyer les couleurs de façon qu'elles ne tranchent pas, de varier le coloris ensorte que l'œil en soit satisfait. Quand on parle de cet accord des parties qui composent l'*ensemble*, on entend parler de la justesse des proportions, & de l'harmonie qu'elles font les unes avec les autres. Plusieurs Auteurs célebres

en ont traité à fond. Paul Lomasse en parle dans son premier livre de l'*Art de la Peinture*. On trouvera les régles de ces proportions dans l'article PROPORTION.

ACCORD des couleurs. *Voyez* UNION.

ACCORDER les tons; c'est fondre les touches pour éviter le dur, ménager les masses d'ombres & de lumieres de façon que l'œil trouve à se reposer, & à se promener agréablement par l'harmonie qui en résulte.

ACHEVÉ. *Voyez* FINI.

ACTION se dit en Peinture de l'attitude & de la disposition du corps, ou du visage, quand elles expriment bien les mouvemens que la passion de l'ame produit dans le corps. Quand on peint Jupiter la foudre en main, il doit avoir les yeux animés, l'air menaçant. Il se dit encore du sujet du tableau.

ACTION se dit aussi du feu & de l'expression des figures lorsque les attitudes sont belles, fortes, animées, & bien rendues conformément au sujet.

ADHERENT. Qui est joint, attaché à quelque chose. Il ne faut pas que les plis des draperies soient trop cassés & adhérens; l'ouvrage en devient dur. Les draperies adhérentes au corps en forme de linge mouillé ne conviennent qu'à la sculpture: elles montrent mieux le nud, mais elles font un effet mesquin & trop maigre dans les tableaux.

ADJOINT, Collegue ou substitut dans la fonction de Professeur. Chaque Professeur de l'Académie de Peinture a un Adjoint pour suppléer à son défaut en cas de maladie, ou d'affaires indispensables. *Voyez* ACADEMIE.

ADORATION, nom des tableaux ou estampes qui représentent les Mages avec leurs présens aux pieds de Jesus-Christ, enfant. On dit l'adoration des Mages de Rubens, de Jouvenet, &c.

ADOUCIR est un terme dont se servent les Chauderonniers qui préparent les planches de cuivre pour la gravûre; c'est donner aux planches un beau poli.

ADOUCIR en terme de Peinture, c'est mêler les couleurs avec un pinceau qu'on appelle *Brosse*. On *adoucit* les couleurs; les desseins lavés & faits à la plume, en affoiblissant la teinte. On *adoucit* les traits en les marquant moins. L'on ap-

pelle encore *Adoucir*, lorsqu'en changeant les traits on donne plus de douceur à l'air d'un visage qui avoit quelque chose de rude. *Félib.*

ADOUCISSEMENT, est lorsque les couleurs sont bien noyées les unes avec les autres, que les traits ne sont point tranchés, & qu'il n'y a rien de rude, il est mieux de dire, le fonte des couleurs, qu'*adoucissement.*

ADULTERE (la femme adultere.) On appelle ainsi les tableaux ou estampes qui représentent la femme adultere de l'Evangile, accusée devant Jesus-Christ par les Scribes & les Pharisiens.

ADUSTION. *Voyez* PEINTURE en caustique.

AERIEN, NE, nom que les Peintres donnent aux objets représentés dans l'éloignement, & comme suspendus dans les airs. Il faut pour produire cet effet faire choix des couleurs légeres, & toujours draper comme transparent.

AFFOIBLIR un trait. *Voyez* ADOUCIR, ETEINDRE.

AGRAFE, ornement de Sculpture, affecté ordinairement sur la clef des arcades, d'une croisée, d'une porte, ou sur le haut de la bordure d'une glace ou d'un tableau. On ne peut que blâmer le peu de circonspection que l'on a aujourd'hui à donner aux *Agrafes* une forme convenable. Les licences sont extrêmement multipliées à cet égard. On y place des ornemens chimeriques, de travers, enfans ridicules du caprice. La beauté des formes doit seule y être recherchée, & l'on doit aussi y conserver la vrai-semblance requise à la solidité.

AGRÉABLE, il se dit du coloris & du sujet; mais quant à celui-ci le terme de gracieux est plus d'usage. Un coloris agréable est celui qui a du brillant, de l'éclat; mais il ne faut pas le confondre avec le bon coloris. Ce dernier ne peut être bon sans être agréable, au lieu que l'agréable peut être comparé au clinquant, qui n'a que l'éclat sans solidité. Tous les coloris qui sentent l'émail, sont de ce genre.

AGREMENT en terme de Peinture. *Voyez* GRACE.

AGROUPPER. *Voyez* GROUPPER.

AIGRE en terme de Peinture, se dit d'une couleur desagréable à la vûe;

il faut éviter de s'en servir dans les tableaux. Elles sont produites par les couleurs mal rompues, & par le mêlange des couleurs ennemies, comme le bleu & le vermillon.

AIGREUR, terme de Graveurs en estampes. Ce sont des touches noires & trop enfoncées, causées par l'inégalité des tailles. Ceux qui gravent à l'eau-forte, & qui, pour tracer les endroits où elle doit mordre, se servent d'une pointe coupante, sont sujets à mettre des *aigreurs* dans leurs ouvrages, parce que sans qu'on s'en apperçoive, on appuie plus la pointe qu'il ne faut, & qu'entrant plus profondément dans le cuivre, l'eau-forte qu'on y met après, y mort davantage, & fait une gravûre opposée à ce repos qui doit regner dans les masses.

AIR, terme que les Peintres, &c. employent lorsqu'il s'agit de l'attitude ou du caractere des têtes des figures. Raphaël excelloit dans les airs de tête, & leur donnoit une noblesse admirable. André del Sarte ne les varioit pas assez; défaut commun au plus grand nombre des Artistes. *Air* se dit aussi de l'harmonie des parties, qui rend le visage agréable.

Air se dit en Peinture de l'harmonie des parties qui rend le visage agréable. C'est de là que l'on dit : ce Peintre a de beaux *airs de tête*. Peu de Peintres réussissent parfaitement dans cette partie de la Peinture : quelques-uns attrapent bien la ressemblance, mais ils se copient dans les *airs* de tête; c'est toujours un *air* panché, une tête droite comme un piquet, &c. Les Wandikc, les Rembrant, les Titien, les Rigaut ont excellé dans les portraits.

L'air d'un tableau n'est autre chose que ces espaces qui paroissent vuides entre les objets qui y sont représentés. On le dit aussi pour exprimer que la couleur de tous les corps est diminuée, selon les divers dégrés d'éloignement.

AISANCE. *Voyez* Liberté, Aisé.

AISÉ, ÉE, se dit du génie & du pinceau. Le génie *aisé* invente facilement, il sçait varier le même sujet d'une infinité de manieres. Le pinceau *aisé* est celui dont la touche est franche, large, libre & facile. Rubens excelloit dans l'un & dans l'autre. On dit aussi un

ciseau *aisé*, en fait de Sculpture ; & une pointe *aisée*, en termes de Gravûre ; c'est-à-dire une pointe nette, coulante, pittoresque.

ALLECHEMENT, terme de Gravûre en taille-douce, qui se dit de la beauté du burin, de sa netteté, & du soin qui paroît avoir été pris à le conduire. Quelques Graveurs se laissent tromper par ce goût de beauté ; ce qui fait qu'on voit quantité d'estampes où le cuivre est bien coupé, mais sans aucun art. On ne doit pas conclure de là qu'il est donc inutile de se donner beaucoup de peine pour bien graver ; car il faut autant qu'on le peut, joindre la correction & la justesse du dessein à la beauté de burin, mais non pas faire son capital de ces *allèchemens* qui rendent souvent les ouvrages noirs, fades & sans vie. Pour éviter ce dernier inconvénient on tombe quelquefois dans l'autre extrême, & l'on ne fait que des ouvrages gris, ce qui n'est pas moins à fuir ; car il faut qu'un ouvrage ait de la force, & cette force consiste dans la diminution ou dégradation des clairs aux bruns que l'on doit faire plus ou moins vifs, selon qu'ils seront proches ou éloignés de la vûe.

ALLEGEMENT en terme de Graveurs en taille-douce, se dit de l'action de la main qui trace les traits, & forme des tailles ou des hachures en appuyant moins dans un endroit que dans l'autre.

ALLEGER, terme de Graveurs en taille-douce. On dit *alléger la main*, c'est-à-dire tracer la partie d'un trait ou hachure avec plus de légereté dans un endroit que dans l'autre. *Voyez* ALLEGEMENT.

ALLEGORIQUE (sujet), c'est lorsque pour signifier quelque chose, ou quelque passion, on emprunte des objets qui ne sont pas la chose même, mais qui la désignent si bien qu'on la devine au premier coup d'œil. Les figures symboliques que l'Artiste employe, doivent être assez connues pour donner des notions de la chose signifiée : il faut des attributs reçus, ou tellement à la portée qu'on comprenne aisément le sujet moral. Quand il s agit de faits historiques, le tableau ne doit être allégorique qu'en partie, c'est-à-dire qu'il contienne un mêlange d'histoire réelle &

de faits fabuleux. Un ſujet galant, critique ou moral, peut être traité d'une maniere purement allégorique. Rubens excelloit dans le choix & l'emploi de l'allégorie.

ALLEGORIE, ALLEGORIQUEMENT. *Voyez* ALLEGORIQUE.

ALPHABET, terme de Graveurs. Ce ſont différentes ſortes d'alphabets, ou lettres ornées de fleurons & de figures pour mettre au commencement des ſections, livres, chapitres, &c. des ouvrages imprimés, pour les orner. On appelle ces lettres, *Lettres griſes*.

ALUNNER, en terme d'Imprimerie, ſe dit du papier que l'on fait tremper dans de l'eau d'alun pour le diſpoſer à recevoir l'impreſſion de la gravûre ou des caracteres. L'Imprimeur eſt quelquefois obligé de l'alunner ainſi quand il eſt trop foible & peu collé. Pour cet effet, il fait fondre de l'alun dans de l'eau chaude, & quand cette eau eſt refroidie, il trempe ſon papier comme on peut le voir dans l'article TREMPER.

AMAIGRIR (s'), terme de Sculpture, qui ſe dit d'une figure de terre nouvellement faite. On dit qu'elle s'*amaigrit*, parce qu'en ſéchant, les parties ſe reſſerrent, diminuent de groſſeur, & deviennent moins nourries.

AMASSETTE, outil de Peintres & de Broyeurs de couleurs. C'eſt un petit ais de bois très-mince, de corne ou de cuir, dont on ſe ſert pour amaſſer les couleurs quand on les broye ſur la pierre à broyer. N°. 1.

AMATEUR, perſonne qui joint à l'amour pour la Peinture, la Sculpture ou la Gravûre, aſſez de goût & de lumieres pour favoriſer les Artiſtes, encourager leurs travaux, & ſouvent faire un recueil de leurs ouvrages.

On peut être Amateur ſans être connoiſſeur, & non au contraire ; de là vient que la plûpart des premiers ſont ſouvent la dupe des gens mercenaires, quand ils ſe repoſent trop ſur leur connoiſſance & leur bonne foi.

Les Artiſtes ne ſçauroient être trop reconnoiſſans envers les Amateurs qui ſe ſont rendus célebres par les recueils conſidérables des beaux morceaux des plus excellens Maîtres. Quoique l'amour-propre flatté par les éloges qu'on leur donne

avec tant de raiſon, ſoit une récompenſe qui les dédommage ſouvent des ſommes qu'ils ont répandues avec profuſion pour faire ces recueils, où la manie a quelquefois plus de part qu'un choix judicieux, il eſt vrai cependant que dans le grand nombre on trouve d'excellens morceaux qui peuvent ſervir, ſoit à faire connoître la ſcience & l'habileté de leurs Auteurs, ſoit à ſervir de modele à ceux qui tendent à la perfection. Nous avons aujourd'hui en France un grand nombre d'Amateurs connoiſſeurs, qui ſe font un plaiſir d'ouvrir leurs cabinets aux curieux : plût-à-Dieu que le goût de ces arts ſe fortifiât de plus en plus ; mais il ſeroit en même tems à ſouhaiter que le préjugé n'en entêtât pas la plûpart pour une école, ou pour certains Peintres préférablement aux autres ; les recueils ſeroient plus variés, & le choix ſeroit très-ſouvent d'un meilleur goût.

AME en terme de Peinture, ſignifie l'expreſſion animée du caractere de chaque figure, ſuivant l'action qu'elles ſemblent faire. Des figures peuvent être bien deſſinées & bien peintes ſans avoir cette *ame* qui les rend vivantes. A force même de vouloir les lêcher, on leur ôte le feu & la vivacité ; on en affoiblit l'expreſſion ; elles deviennent froides, ce ſont des corps ſans *ames*. Les copies ſont ſujettes à ce défaut, quoiqu'adoucies & ſouvent plus careſſées que l'original.

AME en terme de Sculpture, eſt la premiere forme que l'on donne aux figures de ſtuc lorſqu'on les ébauche groſſierement avec du plâtre, ou avec de la chaux & du ſable, ou du tuileau caſſé, avant de les couvrir de ſtuc pour les finir. C'eſt ce que Vitruve, *l. 7. c. 1.* appelle *Nucleus*, noyau. *Félib.*

AMIE : des *couleurs amies* en terme de Peinture, ſont celles dont le mêlange en fait naître une qui frappe agréablement l'œil des ſpectateurs, qui n'a rien de rude ni de déſagréable. *Voyez* SYMPATHIE.

AMITIÉ en terme de Peinture, ſignifie la même choſe que ſympathie, dont *voyez* l'article.

AMOLLIS en terme de Gravûre, ſe dit particulierement des contours qui ne ſont pas deſſinés de la maniere qui leur convient, c'eſt-à-dire d'une maniere

un peu quarrée dans la gravûre en petit : car ils deviennent *équivoques*, & ne sont pas assez *ressentis*, si on ne les forme qu'avec des tailles qui les approchent. Cette maniere qui peut être bonne dans le grand, est vicieuse dans le petit, parce qu'elle *amollit* ces contours.

AMOUR, attention, & soins pris par goût & par inclination pour le travail d'un morceau de Peinture ou Sculpture. Cet amour se fait remarquer plus particulierement dans le petit ; mais il ne faut pas le confondre avec la patience, qui souvent ne produit que du léché & du froid.

AMOUR. Les Brocanteurs & ceux qui préparent les toiles pour la Peinture disent d'une toile, qu'elle a de l'amour lorsqu'elle a un certain duvet qui la rend propre à recevoir la colle, & à s'attacher fortement ou à la couleur, ou à la toile vieille d'un autre tableau qu'ils veulent rentoiler. Lorsqu'une toile est rude & séche, ils y passent la pierre-ponce, tant pour en ôter les nœuds que pour lui donner cet *amour*, en y faisant élever un léger duvet.

AMOUR, AMOUREUX ; un pinceau amoureux est celui dont la touche est grasse, moëlleuse, délicate, légere & suave.

Une peinture, un tableau amoureux est un tableau qui flatte par son invention, son ordonnance, son dessein, son coloris & sa touche.

AMPLE, vieux mot quand il se dit des membres du corps. Lorsqu'on dit que les membres doivent être *amples*, on n'entend pas qu'ils soient plus grands & plus gros que de mesure, & qu'ils ne soient pas proportionnés ; mais on veut dire qu'il faut les faire plutôt gros que petits, & gras plutôt que maigres. *Ample* se dit proprement des plis des draperies : il faut toujours les faire grands, & qu'ils ne soient pas papillottés ; c'est pour éviter la maniere séche & maigre, & telle qu'on la remarque dans le goût gothique.

AMUSANT. On dit en fait de tableaux, c'est un morceau *amusant*, quand le sujet, le ton en sont bien variés, pour les grouppes & les attitudes, & pour les actions que semble faire chaque grouppe ou chaque figure.

ANAMORPHOSE, figure dessinée ou peinte suivant des régles de perspective, qui obligent de s'é-

carter des régles des proportions ordinaires. Ces Anamorphoses sont un jeu d'optique, & il faut être à un certain point de vûe & d'éloignement pour que les figures paroissent dans leurs proportions naturelles; dans tout autre point de vûe, l'image varie, & ne représente plus le même objet. *Voyez* PERSPECTIVE, OPTIQUE.

ANATOMIE, ce terme se prend pour l'art de dissequer, ou de séparer les parties solides des animaux, pour en connoître la figure, la situation, les connexions & l'usage. Dans la Peinture cette science n'est nécessaire que pour les parties qui paroissent à l'extérieur du corps humain, dans son repos ou dans ses différens mouvemens des membres, telles que les muscles & les jointures, ou emmanchemens. Cette connoissance est tellement requise dans un Peintre d'Histoire & un Sculpteur, qu'ils ne sçauroient réussir sans elle. C'est pour cela qu'il y a dans l'Académie de Peinture, un Professeur d'*Anatomie*, pour l'apprendre aux Eleves.

ANIMÉ en terme de Peinture, se dit d'une figure, d'un groupe, d'un sujet traité de façon que par la correction du dessein, & par la force des traits, un Peintre avec son pinceau, un Sculpteur avec son ciseau, leur donnent un air vivant qui exprime bien l'action & les mouvemens de l'ame qu'ils ont voulu représenter.

ANIMER, donner de la vie à une figure, du caractere & de l'expression. Il ne faut pas que la peinture tienne trop de l'antique, parce que les figures ressentiroient le marbre, & la statue. On ne doit imiter des antiques que la noblesse, la grace, la pureté & le coulant des contours, le mâle & le nourri des membres, avec la beauté des proportions. Le trop grand calme des figures Grecques rendroit la peinture froide, inanimée, & peu énergique. *Observ. sur les Arts.*

ANTIPATHIE, terme qui dans la Peinture signifie l'opposition de certaines couleurs, dont l'effet n'est pas agréable quand elles se trouvent ou mêlangées, ou placées l'une auprès de l'autre. *Voyez* AMITIÉ, INIMITIÉ, SYMPATHIE.

Une couleur a de l'*antipathie* avec une autre, quand étant rompues en-

ſemble, il en naît une troiſieme qui choque la vûe, & qui ne flatte pas le coup d'œil. *Voyez* SYMPATHIE.

ANTIQUE. Le mot d'*Antique* comprend tous les ouvrages de Peinture, Sculpture & Architecture qui ont été faits du tems des Grecs & des Romains; c'eſt-à-dire depuis Alexandre le Grand juſqu'à l'Empereur Phocas, ſous l'Empire duquel les Goths ravagerent toute l'Italie. Quand on dit les *antiques*, on reſtreint la ſignification aux figures *antiques;* & quand il s'agit de bâtimens, on dit *antiquités. Félib.* On dit deſſiner ſur l'*antique*, d'après l'*antique*. Les figures *antiques* doivent ſervir de régle & de modele aux Peintres & aux Sculpteurs, parce que les anciens Artiſtes avoient une attention ſcrupuleuſe pour chercher & exécuter tout ce que la nature a fait de mieux. Il reſte encore aujourd'hui, particulierement en Italie, beaucoup d'*antiques;* c'eſt pourquoi les Eléves de l'Académie de Peinture & de Sculpture de France y vont paſſer quelque tems aux dépens du Roi, pour ſe perfectionner le goût, & étudier d'après les fameux Maîtres de l'art qui ont travaillé avec plus de réputation.

Il s'eſt trouvé des Sculpteurs qui ont ſi bien contrefait l'*antique* qu'ils ont ſurpris le jugement du public. Michel-Ange fit une ſtatue dans le goût antique, en caſſa un morceau qu'il garda, & fit enterrer la ſtatue dans un endroit qu'on devoit fouiller. Ayant été tirée hors de terre, tous ceux qui la virent la jugerent *antique;* & ils n'en furent détrompés que lorſque Michel-Ange remit à ſa place le morceau qu'il en avoit ôté.

APPRÊT, terme que les Marchands de couleurs employent pour ſignifier la préparation qu'ils donnent aux toiles, pour les diſpoſer & les rendre propres à recevoir les couleurs que le Peintre doit y coucher pour repréſenter les objets qu'il ſe propoſe.

Le premier apprêt eſt ordinairement une couche de colle pour remplir les trous de la toile; quand cette colle eſt ſéche, ils y paſſent la pierre-ponce pour emporter tous les nœuds du fil, & lui donner de l'amour; ils y mettent enſuite une couche de couleur à l'huile, griſe ou telle autre que le Peintre deſire, & l'éten-

dent bien uniment avec un grand couteau. *Voyez* IMPRIMEUR, & IMPRESSION.

APPREST, terme de Peintre sur verre. Sçavoir l'*apprest* des couleurs, ce n'est pas sçavoir les apprêter pour les employer, c'est sçavoir les appliquer & colorier sur le verre.

APPRÊTEUR. C'est celui qui peint sur le verre.

APPROCHER *à la pointe, à la double pointe, au ciseau*, termes de Sculpteurs qui signifient diverses manieres de travailler le marbre lorsqu'on fait quelques figures. *V.* POINTE.

APPROCHER les objets, terme de Peinture qui signifie faire paroître sur le devant du tableau certains objets, au moyen des ombres & des jours ménagés de façon à en faire paroître d'autres bien éloignés dans le fond du tableau. Tout cela n'est qu'un effet de la science de la dégradation des objets, & cette dégradation même est aussi un effet d'une perspective bien observée.

APPUI-MAIN, petit bâton ou baguette de trois ou quatre pieds de long, garni ordinairement par un bout, ou d'une petite boule d'yvoire, ou d'une espece de petit bourlet. Les Peintres s'en servent, en tenant un bout avec la main dont ils tiennent la palette, & appuyant dessus la main dont ils tiennent le pinceau, pendant que le bout garni appuie sur la toile qu'il peint. On l'appelle aussi *Baguette*.

APRÈS (d'), faire d'*après*, en terme de Peinture, veut dire copier, travailler d'*après* les bons Maîtres; dessiner d'*après* l'antique, d'*après* la Bosse, d'*après* nature, d'*après* Raphaël; colorier d'*après* le Titien; peindre d'*après* le Correge, d'*après* les Caraches, &c.

APRÈS-BEAU (d'), terme de Peinture qui se dit de la copie d'un tableau, ou d'un dessein original, & bien peint dans toutes ses parties. Un Peintre entraîné par les belles idées que lui présente une copie, la répute souvent original, & ne s'embarrasse gueres qu'elle ne le soit pas; il l'estime autant quand il ne connoit pas l'original, & quand elle vient d'*après-beau*. Il faut pourtant avouer qu'une copie, quelque belle qu'elle soit, est toujours copie, & n'a jamais la touche, ni l'esprit de l'original, quoiqu'elle semble en rendre exacte-

ment la penſée.

APREST (Peinture d'). *Voyez* PEINTURE ſur le verre.

ARCEAUX, ornemens de ſculpture, compoſés de filets contournés en façon de treffles : on en fait uſage ſur-tout au talon des corniches corinthiennes & compoſites. *Daviler.*

ARRANGEMENT, terme de Graveurs, qui ſe dit des tailles. Il eſt de deux ſortes, le libre & le ſervile. Le premier eſt celui qui n'eſt point aſſujetti à une ſymmétrie ou une ſuite de tailles trop uniformes, & dirigées dans le même ſens ; tel eſt le brut pittoreſque. Le ſervile eſt celui d'un Graveur qui, trop rigide obſervateur des préceptes & des régles, ne ſçait pas s'en écarter, quand le ſujet l'exige, pour produire un bon effet. *Voyez* TAILLE.

ARRESTÉ, on dit un deſſein *arrêté*, pour dire fini, achevé, c'eſt en quoi il différe du croquis. Voyez fini, terminé.

ARRONDIR *une figure*, ſoit de Sculpture, ſoit de Peinture, c'eſt lui donner du relief, & faire que tous les membres paroiſſent avoir tout l'arrondiſſement qu'ils ont dans le réel de la nature : en peinture ce ſont les clairs & les ombres, particulierement les tournans, qui produiſent cet effet.

ARTICULATION, terme de Peinture qui, comme dans l'Anatomie, ſignifie l'endroit où les os ſont attachés les uns aux autres. C'eſt dans ces parties où le Peintre fait voir ſon habileté dans la ſcience du deſſein & de l'anatomie.

ARTICULER en termes de Peinture & de Sculpture, ſignifie le même que *prononcer*, dont *voyez* l'article.

ARTIFICIELLE. On diſtingue dans les objets deux couleurs, la naturelle & l'artificielle : on trouve dans l'article *Couleur* ce qu'on entend par ces termes.

ARTISTEMENT ; une choſe faite *artiſtement*, c'eſt-à-dire avec eſprit, ſcience & pratique.

ASPRE en terme de Peinture, ſignifie plus prononcé & plus marqué que l'on ne peint ordinairement. Les corps ſolides & opaques peints ſur des champs lumineux & tranſparens, comme le ciel, & les eaux & toute autre choſe vague,

doivent être plus *aspres*, & plus marqués que ce qui les entoure, afin qu'étant plus forts par le clair obscur, ils conservent leur solidité, & que les fonds s'en éloignent.

ASSIETTE ; pôsition naturelle d'une figure, ou autre objet d'un tableau. Ce terme se prend aussi pour l'endroit du plan sur lequel l'objet est posé. On l'appelle aussi *baze*.

ASSOURDIR, terme de Graveurs ; adoucir, diminuer la force d'un trait, d'une taille, d'un reflet ; le rendre moins dur, & plus agréable à l'œil.

ATELIER, lieu où travaille un Peintre, un Sculpteur. *V.* PEINTRE, PEINTURE.

ATTACHE, endroit du corps des animaux où sont les jointures des membres. C'est la même chose qu'emmanchement.

Les attaches des diverses parties dans tous les âges, ne sont point ou peu susceptibles d'être chargées de graisse, & seulement par ce qui est décidément nécessaire pour lier les chairs ; ensorte que la peau qui les couvre, se trouve alors beaucoup plus près des os que dans les parties charnues & rebondies de graisse.

Les femmes d'embonpoint & les enfans n'ayant pas la même force dans les muscles, & leur chair communément plus potelée, font que les formes extérieures se trouvent différentes de celles des hommes faits, dans le plus grand nombre des parties ; & dans quelques-unes de ces parties, ces formes sont directement opposées à celles des hommes.

Il en résulte que telle attache qui fait une élévation dans un corps mâle entierement formé, ainsi que nous le voyons aux épaules, aux coudes, aux poignets, aux phalanges des doigts, & toutes autres attaches, ne font point chez les enfans des élévations, mais des creux.

Le Peintre sans outrer la matiere, comme la nature l'est quelquefois, doit ménager la molesse & la rondeur par des légers méplats, & laisser paroître imperceptiblement les masses générales des principaux muscles. L'Albane, Paul Veronese, Rubens, Pietre-Teste, & en Sculpture François Flamand & Puget, ont excellé dans ce genre.

ATTITUDE ; terme de Peinture

Peinture & de Sculpture : action & posture où l'on met les figures que l'on représente. L'*attitude* dépend du dessein. Les Anciens ont recherché autant qu'ils ont pu tout ce qui contribue à former un beau corps, aussi ont-ils scrupuleusement & très-exactement recherché ce qui fait à la beauté des belles *attitudes*. Ils ont pour cela donné à leurs figures, des membres grands, nourris, ensorte que ceux de devant contrastent les autres qui vont en arriere, & tous également balancés sur leur centre : c'est donc dans le goût antique que l'on doit choisir une *attitude*. Le moyen de les rendre belles est de prendre les plus simples, les plus nobles, selon le sujet, les plus variées, les plus expressives & les plus naturelles : cette beauté dépend aussi de la balance & de la pondération du corps. Léonard de Vinci a parfaitement bien traité cette matiere dans les chap. 181 & suiv. de son *Art de la Peinture*. Paul Lomasse a dit aussi de fort bonnes choses dans le sien.

ATTITUDE ; position des figures avec les gestes & la contenance qu'elles doivent avoir pour exprimer l'action que le Peintre a dessein de mettre sous les yeux du spectateur. Les attitudes doivent être variées, naturelles, & sans affectations ; elles doivent aussi se contraster sans symmétrie & sans exagération.

ATTRAPER en terme de Peinture, se dit de la ressemblance du visage & de l'attitude des personnes que l'on peint. On dit, ce Peintre *attrape* bien la ressemblance ; ce Graveur a parfaitement *attrapé* l'air de tête, les délicatesses & le caractere des figures de ce tableau.

AVANCER, terme de Peinture qui se dit des couleurs fieres & brillantes, qui semblent faire *avancer* les objets sur le plan du tableau. Le blanc pur *avance* ou recule indifféremment ; il s'approche avec du brun, & s'éloigne sans lui. Le blanc peut subsister sur le devant du tableau, & y être employé tout pur ; la question est de sçavoir s'il peut également subsister & être placé de la même sorte sur le derriere, la lumiere étant universelle, & les figures supposées dans une campagne. Dufresnoy conclut affirmativement, parce qu'il n'y a rien qui participe plus

de la lumiere que le blanc. En Peinture la lumiere & le blanc ne sont quasi que la même chose : le Titien, Paul Veronese & tous ceux qui ont le mieux entendu les lumieres, l'ont observé ainsi. Ce précepte est confirmé par l'usage des Paysagistes. Il est vrai que l'on se sert du blanc pour rendre les objets plus sensibles par l'opposition du brun qui doit l'accompagner, & qui le retient comme malgré lui, soit que ce brun lui serve de fond, soit qu'il lui soit attaché. Si l'on veut, par exemple, faire un cheval blanc sur les premieres lignes du tableau, il faut absolument ou que le fond en soit d'un brun temperé, & assez large, ou que les harnois en soient de couleurs très-sensibles, ou enfin qu'il y ait dessus une figure dont les ombres & la couleur le retiennent sur le devant. Il n'y a rien qui s'approche davantage que le noir pur, car c'est la couleur la plus sensible & la plus terrestre. Mais soit le blanc, soit le noir, on aura toujours un bon effet quand on les employera avec art & prudence : car le noir sans cela, au lieu d'*avancer* ou d'approcher sur le devant, ce qui est la même chose, ne fait que des trous. On doit donc les employer avec ménagement, particulierement dans les tournans, si l'on veut débrouiller les masses, & que les distances d'enfoncement se fassent remarquer du premier coup d'œil.

AVANTAGEUX, ce qui est favorable pour l'exécution & pour l'effet. Le jour le plus avantageux pour les Peintres & les Graveurs, est celui du Nord à cause de son égalité, & n'étant point troublé par la variété successive de lumieres & d'ombres que causent les nuages en passant devant le soleil. Il est vrai qu'on obvie à cet inconvénient par des stores & des chassis de papier huilé ; mais ils sont quelquefois sujets à trop intercepter la lumiere, ou à fournir des jours louches. Le jour le plus avantageux est aussi celui qui vient de haut, & non pas celui qui frappe l'ouvrage, & le modele horizontalement. Les ombres en deviennent plus fortes, plus marquées & plus favorables ; & les clairs en sont moins durs.

Quand un Peintre a un sujet d'Histoire à traiter, il doit le lire, relire, & bien

ſe l'imprimer dans l'eſprit pour en examiner à loiſir toutes les circonſtances, & faire choix du moment de l'action le plus *avantageux*, c'eſt-à-dire le plus propre à produire un bel effet.

AUGE, *ou* AUGET, eſt auſſi un uſtenſile de Graveurs en taille-douce A, N°. 2. figure de bois d'une ſeule piece, d'environ quatre pouces de haut ſur ſix de large, creuſé d'environ trois pouces de profondeur, poſé ſur deux traiteaux, & percé dans le milieu de ſon creux A d'un trou qui ait un bon demi-pouce de diamétre. Le dedans du creux de cette *auge* doit être poiſſé ou godronné, ou bien avoir un enduit aſſez épais d'une couleur broyée avec de l'huile de noix bien graſſe. Cette *auge* ſert à recevoir l'eau-forte que l'on jette ſur la planche M, P, O, N, avec un vaſe de grez ou de fayance Q, & la laiſſe couler par le trou A, qui eſt pratiqué au plus penchant de l'*auge*, dans une terrine plombée B, poſée ſur un billot de bois C, pour l'approcher du trou A le plus qu'il eſt poſſible, afin que l'eau-forte en y tombant de trop haut, ne mouſſe comme de la bierre ou de l'eau de ſavon, ou ne rejailliſſe ſur celui qui la verſe ſur la planche. Il faut cependant poſer la terrine de maniere que le Graveur puiſſe ſans embarras y puiſer l'eau-forte avec le vaſe Q, tout autant de fois qu'il le jugera à propos.

Cette figure montre la maniere de jetter l'eau-forte ſur les planches. Voyez la *Maniere de graver à l'eau-forte & au burin, de Boſſe.*

AVIVER en terme de Sculpture, gratter, nettoyer & polir une figure de métail pour la rendre plus propre à être dorée. Le mot d'*aviver* veut dire donner la vie, & rendre la matiere plus nette & plus fraîche.

AURÉOLE, couronne que les Peintres & les Sculpteurs donnoient aux Saints autrefois plus communément qu'aujourd'hui. C'étoit un cercle de lumiere dont ils environnoient leurs têtes. Les Payens en donnoient auſſi à leurs Dieux.

AUSTERE, terme de Peinture qui veut dire la même choſe que rude, ſec, dur : une maniere *auſtere*, un coloris *auſtere*. Perugin peignoit d'une maniere *auſtere* & ſéche.

AZUR, il y en a de pluſieurs ſortes. Les Chinois en

tiroient autrefois de naturel de Nankin-Chequiam, & de l'Isle de Haman. On y en trouve encore aujourd'hui, mais en si petite quantité, qu'il est devenu extrêmement rare.

L'Azur factice, est un verre bleu réduit en poudre. Lorsque cette poudre est broyée subtilement sur le porphyre, on l'appelle *émail*. Quand elle est grossiere, elle se nomme *azur à poudrer*. La premiere nous vient communément de Hollande, & la seconde d'Allemagne. Celle-ci est moins chere, parce qu'elle est moins travaillée, & que sa couleur n'approche pas tant de celle de l'Outremer. Voyez le recueil des Mémoires de l'Académie des Sciences, année 1737, p. 228. On trouve encore la maniere de le faire dans les transactions Philosophiques. n°. 393.

Anselme Boetius de Boot, donne une maniere de faire un bel *Azur* avec la pierre Armene, appellée en Allemand *Berglau*, & dit que sa couleur est aussi belle que celle de l'Outremer, & se conserve autant, pourvû qu'on la fixe en délayant cet azur avec de l'huile de petrole. *Voyez* son traité des pierres précieuses, ch. 142. & suiv.

On fait peu d'usage de l'*Azur* ordinaire dans la Peinture, excepté dans les endroits exposés à l'air, tant parce que sa couleur devient verdâtre dans la suite du tems, qu'à cause de sa dureté qui le rend pesant, difficile à être rompu avec les autres couleurs ; il ne change cependant pas tant que le bleu de Prusse, & la cendre bleue. Il s'employe assez bien dans la Peinture à la cire. *Voyez* EMAIL.

B

BACQUET est un ustensile de Graveurs en taille-douce, que M. le Clerc a mis le premier en usage pour faire couler & mordre l'eau-forte sur les planches. C'est une espece de caisse d'une grandeur proportionnée aux planches : les bords de cette caisse ont environ trois à quatre pouces de hauteur, & sont d'un bois très-mince, bien assemblé & calfeutré par le dehors avec des bandes de papier ; ce *bacquet* doit être peint à l'huile, tant dehors que dedans, ensorte qu'il puisse contenir l'eau-forte sans en être imbibé.

Quand on veut faire mor-

dre l'eau-forte, on graiſſe le deſſous de ſa planche, & l'ayant poſée dans le fond du *bacquet*, le côté tracé en haut, on verſe l'eau-forte dedans le *bacquet* juſqu'à la hauteur d'une ligne ou deux par deſſus la planche. On balotte enſuite cette caiſſe d'un mouvement aſſez doux & lent, en faiſant paſſer & repaſſer l'eau-forte par deſſus la planche. Celui qui fait ce balottement tient la caiſſe ſur un de ſes genoux, ou en équilibre ſur quelque rouleau poſé ſur une table, balotte la caiſſe à ſon aiſe, juſqu'à ce qu'il penſe que l'eau-forte a fait l'effet qu'il en attend. N°. 3. La planche doit être fixée, & comme collée ſur le fond du *bacquet*, avec des petits cloux graiſſés, afin qu'elle ne ſe dérange pas pendant le balottement.

Bacquet eſt auſſi un vaſe néceſſaire aux Imprimeurs en taille-douce. C'eſt un grand cuvier de cuivre, en forme de quarré-long, de la grandeur du papier nommé grand aigle, ou un peu moins long, mais toujours auſſi large que ce papier. Ce bacquet a des rebords de la hauteur de huit ou neuf pouces, & ſe remplit à demi d'eau claire & nette; à moins que l'Imprimeur ne ſe trouve obligé d'alunner ſon papier, & alors il met dans le *bacquet* l'eau préparée comme on le voit dans l'art. Alunner. N°. 4.

BADIGEON, prononcez Badijon; nom que les Sculpteurs donnent à un mêlange de plâtre & de la poudre de la même pierre dont une figure eſt faite. De ce *badigeon* ils rempliſſent les petits trous, & réparent les défauts qui ſe rencontrent dans la pierre.

BADIGEONNER, enduire, ou remplir des creux avec du badigeon.

BADINE. Les Graveurs en taille-douce appellent *pointe badine* les traits formés par une main adroite, & légere dans la conduite du burin, qui ſans s'arrêter à des tailles & des hachures réguliérement arrangées, ſemble badiner ou travailler pour s'amuſer.

BAGUETTE, petit jonc ou bâton léger que les Peintres nomment auſſi *appui-main*, dont *voyez* l'article. N°. 1.

BALANCE. Monſieur de Piles a mis en comparaiſon le mérite de chaque Peintre des différentes écoles, depuis le renouvelle-

ment de la Peinture en Europe ; & après avoir pesé & réfléchi mûrement sur ce qu'il a trouvé de bon, d'excellent & de médiocre dans chacun, il en a fait une comparaison, & les a réduits en certain nombre de classes. On peut les voir dans ses ouvrages sur la Peinture, & dans l'article *Peintre* de ce Dictionnaire. Il a donné à cette comparaison le nom de *balance des Peintres*. Cette idée est au moins fausse.

BALANCER en terme de Peinture, signifie faire contraster les membres d'une figure, les groupes d'un tableau. Pour bien réussir à *balancer* le corps, on doit faire les membres inégaux dans leur position, ensorte que ceux de devant contrastent ceux qui vont en arriere. Les mouvemens ne sont jamais naturels, si les membres ne sont également *balancés* sur leur centre ; & ils ne peuvent être *balancés* sur leur centre dans une égalité de poids, s'ils ne se contrastent les uns & les autres. *Dufresnoy*.

BAMBOCHADE, terme de Peinture ; figures basses & ignobles. On dit qu'un Peintre fait des *Bambochades*, lorsque les figures de ces tableaux sont de l'espece dont nous venons de parler. Les Flamands sont fort sujets à faire des *Bambochades*, parce qu'outre le goût décidé qu'ils ont pour ces sortes de figures, ils copient la nature sans beaucoup de choix. Ces figures ont pris leur nom d'un certain Pierre de Laar, bon Peintre Hollandois, qui fut surnommé *Bamboche*, en Italie, à cause de la bizarre conformation de sa taille, ou parce qu'il est, pour ainsi dire, l'Auteur de ce genre de peinture grotesque, dans lequel il se plaisoit infiniment. Il nâquit à Laar, village proche la ville de Naarden en Hollande en 1613. Il passa en France fort jeune, & de-là en Italie, où il demeura jusqu'en 1639, qu'il retourna dans son pays, & mourut à Harlem, âgé de 62 ans.

Ce goût pour les sujets bas & ignobles doit être abandonné aux Peintres incapables de faire quelque chose de mieux. Celui qui s'adonne aux grands sujets feroit fort mal de se livrer aux *Bambochades*, même sous prétexte de délassement. Comme elles ne demandent pas beaucoup d'efforts de génie, & qu'elles

n'exigent pas une ſi grande correction dans le deſſein, il ſeroit à craindre qu'un bon Peintre ne ſe rallentît, & ne dégénerât, par la facilité d'exécuter ce genre de peinture, qui favoriſeroit ſa pareſſe, & ſes caprices.

BAPTISER, façon de parler en uſage parmi les curieux, pour dire donner à l'aventure tel ou tel tableau pour être ſorti de la main d'un tel ou tel Peintre. *V.* CONNOISSANCE.

BARBARE, terme de Peinture qui ſe dit de la maniere de peindre des Peintres qui vivoient quelque tems, & même pluſieurs ſiécles avant Raphaël. C'eſt cette maniere *barbare* qu'on appelle auſſi maniere *gotique*, qui n'a gueres d'autres régles que le caprice, & dont le choix eſt preſque toujours dans le genre bas. Il faut ſe former ſur le goût antique pour éviter cette maniere *barbare*, & pour donner de la grace & de la nobleſſe à tout ce qu'on fait. Lucas de Leyde & Albert Dure ont beaucoup retenu de cette maniere barbare. Vazare dit de ce dernier, que ſi cet homme ſi rare, ſi exact & ſi univerſel avoit eu la Toſcane pour patrie, & qu'il eût pu étudier d'après les antiques que l'on voit dans Rome, il auroit été le meilleur Peintre de toute l'Italie.

BARBARICAIRE, nom que l'on donne en général à ceux qui pour faire des tapiſſeries à figures, mettent en uſage des ſoies teintes de différentes couleurs, pour imiter le coloris des tableaux peints à la broſſe. La tapiſſerie de cette eſpece eſt un genre de Peinture, dans lequel excellent des Artiſtes de la Manufacture Royale des Gobelins. Les ouvrages qu'elle a produit dans les différens genres d'hiſtoire, d'animaux, de fleurs, &c. ont quelque choſe de frappant & de plus ſurprenant même que les tableaux ordinaires faits au pinceau.

BARBOUILLAGE eſt en Peinture un terme métaphorique & de mépris. On dit d'un mauvais tableau, que c'eſt un *barbouillage*, une *croute*, une enſeigne à bierre. Ces termes introduits par des Artiſtes, n'ont rien de propre à la Peinture, que dans le ſens où l'on pourroit dire d'une toile ſur laquelle on auroit jetté comme au hazard quelques traits, & quelques coups de pinceaux

ſans aucun ſujet décidé. Ce ſeroit alors une mauvaiſe ébauche, qu'on pourroit nommer par mépris un *barbouillage*.

C'eſt dans ce ſens que l'on dit auſſi *barbouiller*, peindre groſſierement, comme on peint les enſeignes à bierre, & autres mauvais tableaux de cette eſpece, peints par des gens parfaitement ignorans dans l'Art de la Peinture. Quand il s'agit d'un deſſein de cette eſpece, on l'appelle par mépris une *Charbonnée*.

BARBOUILLEUR ſe dit d'un mauvais Peintre, & de ceux qui blanchiſſent les appartemens, les mettent en vernis & en couleurs. Cette chambre a beſoin d'être blanchie, il faut faire venir le *Barbouilleur*.

BAROQUE qui n'eſt pas ſelon les régles des proportions, mais du caprice. Il ſe dit du goût & du deſſein. Les figures de ce tableau ſont *baroques*; la compoſition eſt dans un goût *baroque*, pour dire qu'elle n'eſt pas dans le bon goût. Le Tintoret avoit toujours du ſingulier & de l'extraordinaire dans ſes tableaux : il s'y trouve toujours quelque choſe de *baroque*.

BAS, ſujet bas, en terme de Peinture. *V.* BASSESSE.

BASE en terme de Peinture, ſe dit de la ſuperficie ſur laquelle une figure paroît aſſiſe, appuiée, ſoutenue, ſur laquelle les pieds de la figure ſont poſés. Il faut toujours donner de la *baſe* & de l'aſſiette aux figures, qui ne doivent pas être peintes en l'air comme des anges ou des oiſeaux, & qui ne ſont point ſuppoſées tombantes de quelque hauteur, ou qui s'élevent dans les airs. *V.* POSITION, PLAN, ASSIETTE.

BAS-RELIEF, ſculpture relevée en demi-boſſe, & qui eſt attachée à un fond, d'où elle ne ſort qu'en partie. Il y en a de trois ſortes, ſelon M. Félibien. Dans les uns les figures du devant paroiſſent preſque de ronde boſſe, dans les autres elles ne ſont qu'en demi-boſſe, & dans la derniere eſpece elles ont très-peu de relief, comme ſont les vaſes, les camayeux, les médailles & les monnoyes. *V.* DEMI-BOSSE, BOSSE.

BASSE-TAILLE, ouvrage de ſculpture attaché à un fond d'où il ne ſort que très-peu.

BASSESSE en terme de

Peinture, ſe dit du ſujet d'un tableau. C'eſt quand un Peintre ne choiſit dans la nature que ce qu'elle a de vile & de bas dans la ſociété, & ce que l'uſage & le préjugé nous ont accoutumé à eſtimer peu. Les Peintres Hollandois & Flamands ſont aſſez communément de ce caractere ; les eſtaminettes, les tabagies, les yvrognes, les matelots, les danſes de Payſans, & autres choſes de ces eſpeces, ſont les ſujets qu'ils choiſiſſent. Ils prennent la nature telle qu'elle eſt, mais ils ne la choiſiſſent pas dans ce qui préſente des idées nobles & relevées. Il s'en eſt cependant trouvé qui ont peint & excellé dans le grand ; tels ſont Rubens, Wandeick, Rembrant, Lucas de Leyden, Albert Dure, &c.

BATAILLE, nom uſité parmi les Peintres pour ſignifier un tableau repréſentant un combat, une eſcarmouche, ou des gens de guerre.

Le feu & l'action doivent faire le principal caractere de ces ſortes de pieces ; c'eſt pourquoi une maniere forte & vigoureuſe, une main libre & aiſée, un goût heurté ſont préférables au beau fini, & à un pinceau trop délicat & trop terminé. On appelle Peintres de *batailles* ceux qui s'adonnent plus particulierement à ces ſortes de ſujets. Courtois, dit le Bourguignon, Vander-Meulen, Parocel & Martin ſont ceux qui ont le plus de réputation.

BAVOCHÉ en terme de Peinture, ſe dit d'un contour qui n'eſt pas couché nettement. *Félib.*

BAVOCHER. Les Graveurs diſent que la pointe *bavoche*, c'eſt-à-dire qu'elle n'enleve pas le vernis avec franchiſe, & que les tailles qui en ſortent ne ſont pas nettes.

BEAU en terme de Peinture, ſignifie ce que la nature a de plus parfait dans les objets relativement à notre façon de penſer. On le dit auſſi d'un tableau qui raſſemble beaucoup de perfections de l'art : un *beau* coloris, un *beau* clair obſcur, une *belle* invention, une *belle* ordonnance, &c. Ce n'eſt pas aſſez de peindre la nature telle qu'elle ſe préſente par-tout à nos yeux, il faut ſçavoir faire choix de ce qu'elle a de plus *beau* ; il faut la débarraſſer de tout ce qu'elle a de plus trivial, & l'étudier dans ſes

ouvrages les plus accomplis. La plûpart des Peintres de l'école Flamande; sous prétexte que la Peinture doit imiter la nature, la prennent indifféremment, & même le plus souvent dans ce qu'elle a de bas & de plus commun; ils la peignent avec ses défauts plutôt qu'en son *beau.*

Naturam pinxisse parum est, nisi picta venustè,
Rideat & pulchros ostendat splendida vultus.
Pict. Carmen.

Il ne faut pas confondre le *beau* avec le gracieux; ce sont deux choses bien différentes. *Voyez* GRACE, GRACIEUX.

Le *beau* est fort rare, & connu de peu de personnes; il est difficile d'en faire le choix, & de s'en former des idées qui puissent servir de modele; c'est pourquoi on doit l'étudier d'après les statues, les bas reliefs & les autres ouvrages antiques, tant des Grecs que des Romains, parce que les Anciens ont fait une étude particuliere de tout ce que la nature avoit de plus accompli. Les choses *belles* dans le dernier dégré, selon la maxime des Anciens Peintres, doivent avoir du grand, des contours nobles; elles doivent être démêlées, pures & sans altération, nettes & liées ensemble, composées de grandes parties, mais en petit nombre, & enfin distinguées de couleurs fieres, & toujours amies.

BEAU se dit aussi métaphoriquement de l'instrument qui a servi à faire l'ouvrage, & alors la louange retombe sur la main de l'Artiste. Un *beau* pinceau, un *beau* ciseau, un *beau* burin.

BEAU. On dit d'un portrait un peu flatté qu'il ressemble en *beau*, lorsque la personne y est d'ailleurs reconnoissable. *Voyez* PORTRAIT, FLATTER.

BEAU IDÉAL, convenance & accord de toutes les parties d'une figure, ou du tout-ensemble d'un tableau, avec toutes les qualités requises pour la représentation exacte de la belle nature, & du caractere propre à chaque figure nécessaire pour l'action représentée. *Voyez* le Discours sur le beau idéal au commencement de cet Ouvrage.

BEAUTÉ. La beauté, selon Gallien, est un juste accord & une harmonie des traits du visage, & des membres les uns avec les autres, animés d'un bon tempérament. On ne convient pas

trop de ce en quoi consiste cet accord & cette harmonie; la *beauté* semble n'être qu'une maniere d'être du sujet, qui plait plus ou moins selon qu'elle affecte les yeux des spectateurs entichés très souvent de préjugés à cet égard; car en fait de configuration des parties extérieures du corps, la *beauté* en général résulte des différens traits, des différentes proportions & rapports, selon les différens pays. Un nez que nous appellons *camard*, est un trait de laideur quant à nous, & c'est un trait de beauté chez les Négres. Mais en général la *beauté* consiste dans ce qui nous affecte d'une maniere à élever nos sentimens, & à exciter notre admiration. *V.* Beau, Gracieux. C'est l'objet que les Peintres doivent se proposer dans leurs tableaux.

Les Anciens louoient une certaine statue de Polclete qu'ils avoient nommée la *régle*, parce qu'elle avoit dans toutes ses parties un accord si parfait, & une proportion si exacte qu'il n'étoit pas possible d'y trouver à redire. La nature ne rassemble pas ordinairement dans un même sujet tous les traits qui concourent à former une *beauté* parfaite; les Peintres doivent donc choisir de plusieurs corps les parties qui leur semblent les plus belles, & de cette diversité composer une figure avec tant de prudence & si à propos, qu'ils semblent n'avoir eu pour modele qu'une seule *beauté*. C'est une maxime qui regarde les Sculpteurs comme les Peintres. Les Anciens l'ont observé scrupuleusement, aussi leurs ouvrages sont aujourd'hui les meilleurs modeles qu'on puisse suivre.

La beauté dont il est question par rapport à la Peinture, est celle des proportions de tous les membres & de toutes leurs parties, & non pas de ce qu'on appelle *beauté*, quant aux traits du visage des femmes, quoique cette espece de beauté doive également faire l'étude du Peintre d'histoire. La Statue de Polyclete, n'étoit recommandable que par ses proportions, encore dans un seul âge, & ne pouvoit servir de modele pour tous. Le beau n'est pas arbitraire dans cette partie: il est fondé sur l'examen répété & comparé dans les sujets des deux sexes les plus agiles, & les mieux constitués.

On dit aussi des *beautés fuyantes. Voyez* FUYANT & PASSAGER.

BERCEAU, en terme de Graveurs, est un outil d'acier, N°. 5. Cet outil a d'un côté un bizeau *e* sur lequel on grave des traits droits *a* fort près les uns des autres, & très-également; ensuite on le fait tremper au Coutelier. La partie de l'outil qui doit travailler sur le cuivre, est d'une forme circulaire, afin qu'on puisse le conduire sur la planche sans qu'il s'y engage, & surtout que les coins en soient bien relevés, autrement il marqueroit plus que le milieu, & feroit des taches & des endroits plus noirs que le reste.

On l'éguise sur la pierre, en arrondissant toujours les coins par le côté, où il n'y a point de traits gravés; cela donne un fil très-aigu aux petites dents *b* formées par les hachures. Cet outil se conduit sur le cuivre le long des lignes qu'on a tracées, en le balançant, sans appuyer beaucoup. Il n'est d'usage que dans la gravûre en maniere noire.

Il y a un autre berceau diminutif du *berceau* ci-dessus, il est travaillé de la même façon, & sert à remettre du grain lorsqu'on en a trop enlevé avec le *grattoir* N°. 6.

BIEN. *C'est bien dans ce que ça est*, disent ordinairement les Peintres & Marchands de tableaux, lorsque la piece est médiocre, ou qu'ils ne veulent pas dire ce qu'ils en pensent. On peut alors compter, que si le morceau n'est pas absolument mauvais, au moins ne vaut-il pas grand-chose.

BIEN se dit aussi pour marquer un certain dégré indéterminé de perfection dans une piece. Ce tableau est *bien*, c'est-à-dire qu'il est bon; mais non, qu'il est excellent.

Quelques-uns disent encore d'un portrait un peu flatté, qu'il ressemble en *bien*. Il vaut mieux dire qu'il ressemble en beau.

BIENSÉANCE. Elle doit être observée. On n'entend pas seulement par ce terme, tout ce qui est conforme à l'honnêteté & à la décence; mais cette observation de *bienséance* se dit aussi de la position & de l'habillement des figures. La principale doit avoir plus d'éclat, de brillant, & doit occuper la principale place.

Un Courtisan ne peut être mis sur la même ligne, &

dans un poste aussi honorable que son Maitre, sans pécher contre la *bienséance.* Voyez CONVENANCE.

BISTRE. Nom que les Peintres donnent à une composition de suye cuite & détrempée avec de l'eau gommée, dont ils se servent pour laver leurs desseins. On s'en sert aussi en Miniature. Quelques Peintres, au lieu de *bistre*, employent avec les traits de plume, un lavis fait avec de l'encre de la Chine; d'autres de la sanguine, d'autres de la pierre noire.

BLANC. Il y a plusieurs blancs pour l'usage de la Peinture. Le blanc de plomb est celui que l'on employe le plus, parce qu'il est le plus beau. On le trouve chez les Marchands de couleurs, en écailles, en trochisques, & broyé à l'huile. Il se tire du plomb que l'on enterre : au bout de plusieurs années il se forme du plomb même des écailles qui deviennent d'un fort beau *blanc*. Félibien dit que ce *blanc* a quelques mauvaises qualités, mais que l'huile avec lequel on le broye, les corrige. Le Dictionnaire de Trévoux dit, que le *blanc* de plomb est une rouille de plomb, qu'elle se fait à la vapeur du vinaigre, & qu'on l'appelle autrement *céruse*; mais il se trompe; car la céruse est bien différente du *blanc* de plomb; elle n'est pas d'un si beau *blanc*, & est beaucoup plus grossiere; elle se fait aussi différemment comme on peut le voir dans l'article *céruse*.

Les Peintres se servent d'un autre *blanc*, quand ils peignent à fraisque. Il se fait avec la chaux éteinte depuis long-tems, & de la poudre de marbre *blanc*, presque autant de l'un que de l'autre. Quelquefois il suffit d'une quatriéme partie de poudre de marbre; cela dépend de la qualité de la chaux, & ne se connoît que par la pratique; car s'il y a trop de marbre le *blanc* noircit. FELIB.

BLANC de perle, est un blanc un peu gris, qui se fait avec du BISMUTH.

BLANC & Noir, sorte de Peinture à fraisque, qui se conserve à l'air. Les Italiens la nomment *Sgraffito*, qui veut dire *égratigné*; parce qu'en effet ce n'est, à proprement parler, qu'un dessein égratigné, qui se fait de la maniere suivante.

On détrempe du mortier de chaux & de sable à l'or-

dinaire, auquel on donne une couleur noirâtre, en y mêlant de la paille brûlée. De ce mortier on fait un enduit bien uni, que l'on couvre d'une couche de blanc de chaux, ou d'un enduit bien blanc & bien poli. Après cela on ponce les cartons dessus pour dessiner ce que l'on veut, & le graver ensuite avec un fer pointu, pour découvrir l'enduit ou blanc de chaux qui cache le premier enduit composé de noir, ce qui fait que l'ouvrage paroît comme dessiné à la plume & avec du noir. Lorsqu'il est achevé, on a coutume de passer sur tout le blanc qui sert de fond, une teinte d'eau un peu obscure, pour détacher davantage les figures, & faire qu'elles paroissent comme celles qu'on lave sur du papier. Mais si l'on ne représente que des grotesques ou feuillages, on se contente d'ombrer seulement un peu le fond avec cette eau, auprès des contours qui doivent porter l'ombre. FÉLIB.

BLANC à dorer, est un blanc que les Doreurs couchent sur le bois, pour faire l'assiette de l'or en feuilles.

Ce *blanc* se fait avec du plâtre bien battu, que l'on tasse dans des tamis bien fins; on le noye d'eau, on l'affine le plus qu'on peut, & l'on en forme des petits pains que l'on fait bien sécher. On se sert aussi du blanc de Rouen ou d'Espagne, ou de Troyes. Il y a une Carriere à Séves près de Paris, dont la terre est fort blanche, & qui étant affinée peut aussi servir. FÉLIB.

BLANC. Couleur la plus éclatante de toutes, & qui se marie avec les autres pour en faire de différentes teintes à l'infini.

LE BLANC de plomb est le meilleur & le plus beau que les Peintres puissent employer. C'est une espece de rouille de plomb, faite par artifice. Il seroit mieux aux Artistes de le faire eux-mêmes, ou de l'acheter en écailles, & le faire broyer sous leurs yeux, pour éviter d'être trompé par la malversation de quelques Marchands qui y mêlent de la céruse quand ils le broyent chez eux, parce qu'elle est moins chere, & vendent ce mélange pour vrai blanc de plomb.

BLANC AU PINCEAU. *Voyez* BLANC DE CRAYE.

BLANC DE CRAYE. Les Peintres donnent ce

nom à la craye blanche délayée dans de l'eau gommée, & avec laquelle ils piquent & rehaussent au pinceau les plus vives lumieres d'un dessein. On l'appelle aussi Blanc au pinceau.

BLASONNER. Peindre des armoiries avec les métaux & les couleurs qui leur appartiennent. Le Peintre n'a pas bien *blasonné* ces armoiries.

Blasonner, se dit aussi par les Graveurs, quand il s'agit de graver certaines tailles, ou certains traits qui représentent les métaux & les couleurs dont les Peintres *blasonnent* les armoiries. Le Graveur a fort bien réussi en *blasonnant* ma Vaisselle.

BLEU. Couleur qui se fait d'azur, d'outremer, d'indigo, & de plusieurs compositions, telles que le sable, le sel, le nitre & la limaille de cuivre fondus & broyés ensemble. L'outremer est le plus beau *bleu*, il se fait avec le *lapis lazuli*. On trouve différentes façons de préparer cette pierre dans les Mémoires de l'Academie, & dans les autres ouvrages qui traitent des Arts. *Voyez* Outremer, Lapis.

Il y a une autre couleur bleue qui se fait en Flandres, dont les Peintres ne se servent guéres que dans les Paysages, parce qu'elle verdit facilement; on l'appelle *cendre bleue*, quelques-uns la confondent avec la *cendre verte*. *Voyez* leurs articles.

On distingue différentes sortes de *bleu*.

Bleu d'Azur. *Voyez* Mercure.

Bleu d'Email. *Voyez* Email.

Bleu d'Inde. *Voyez* Inde & Indigo.

Bleu de Tournesol. *Voyez* Tournesol.

Bleu de Montagne. *Voy.* Pierre d'Armene.

Bleu de Prusse. *Voy.* Fer.

Bleu a Lavis. *Voyez* Fleurs.

BLOC de marbre, est une piece de marbre, telle qu'on la tire de la carriere, ou cave, & qui n'a encore reçû aucune forme de la main du Sculpteur. On dit dans le même sens un *bloc* de pierre.

Bloc, est aussi le nom que les Graveurs en creux donnent à un morceau de plomb de cinq à six pouces de diamétre, & de trois pouces de haut ou environ, sur lequel l'ouvrier pose ses ouvrages, quand il travaille

avec le cizelet ou poinçon, & le marteau.

BLOND. Couleurs de cheveux entre le blanc & le roux. Le blond doré, ou un peu ardent, est à préférer au blond fade de la plûpart des habitans du Nord. Le blond cendré passe pour le plus beau; mais les Peintres ne doivent pas, à leur fantaisie, charger le teint, & colorier les cheveux des figures. Les unes doivent être peintes brunes, les autres blondes. Ce seroit une faute de donner un visage brun & des cheveux noirs à Cérès & à Apollon; puisque l'usage a prévalu de dire figurément le *blond Apollon*, la *blonde Cérès*, & on le dit avec raison; parce que le premier est pris pour le soleil, dont l'éclat & les rayons seroient fort mal représentés par le sombre des cheveux noirs, & que Cérès étant prise pour la Déesse des moissons qui dorent nos campagnes, le blond est en conséquence une couleur qui lui convient, à l'exclusion de toute autre.

Les Anciens étoient fort attachés à une espece de couleur blonde, que le soleil produit dans les pays chauds sur l'extrémité des cheveux bruns, en les faisant changer de couleur. Les gens de la campagne nous en présentent des exemples.

Mais ce *blond* différe du blond-doré, & du blond très-ardent, qu'on peut appeller proprement roux, il participe du blond doré & du blond cendré.

BOETES, en termes d'Imprimerie en taille-douce, sont quatre pieces qui font partie de la presse à imprimer. Elles sont de buis, garnie de taule polie dans leur concavité *K*, pour durer plus long-tems, & pour résister à l'effort, & au frottement du tenon des rouleaux qui tournent dedans. Le dehors de ces boëtes, est garni d'une quantité de morceaux de carton mince, ou maculatures grises, coupées de la grandeur de la *boëte*, & l'on en met assez pour remplir l'ouvertute f, quand les rouleaux & les *boëtes* sont placés dans la presse.

Il faut prendre garde que le creux de ces *boëtes* soit une portion de cercle beaucoup plus grand que le tenon des rouleaux, & cela, pour la facilité de tourner la presse, & pour que le tenon ne touche sur cette *boëte*, que le moins qu'il est possible. L'expérience ayant fait voir qu'en les construisant, comme Bosse l'enseigne, le frotte-

frottement étoit si considérable, que les tenons se cassoient souvent en tournant la presse. On doit encore avoir soin de graisser le dedans des *boëtes* avec du vieux-oint, pour diminuer encore le frottement. *Voyez* aussi la planche citée dans l'article PRESSE.

BOIS (gravûre en). Elle précéde de beaucoup la gravûre en cuivre. Les monumens anciens de la Chine, ornés de cette premiere sorte de gravûre, prouvent qu'elle y étoit connue très-longtems avant qu'elle le fût en Europe. Les premiers essais de l'Imprimerie ont été faits sur des planches continues, telles qu'on les a trouvées depuis à la Chine, où elles étoient en usage de tems immémorial.

Les traits de cette gravûre qui doivent recevoir l'encre, & le marquer sur le papier ou autre matiere, sont de relief, & tout ce qui doit demeurer en blanc, est creusé & abbatu, au contraire de la gravûre en cuivre.

Elle étoit autrefois d'un plus grand usage qu'aujourd'hui; on ne l'employe guéres que pour des vignettes, des fleurons, des culs de lampes, & des lettres initiales ou grises.

Dans les commencemens de la gravûre en Europe, on la pratiqua pour des paysages, & même pour des sujets historiques, & l'on recherche encore les Estampes qui en sont le fruit, pour la legereté & la hardiesse du dessein. Albert Durer, Lucas de Leyde, & quelques autres y ont très-bien reussi.

Les Sculpteurs employent aussi le bois pour faire des petits modeles; & il y a même des Artistes dans ce genre, qui travaillent en grand; on en voit particulierement dans les églises & dans les appartemens.

Les especes de bois les plus propres à cet effet, sont le chêne, le châtaignier; pour les grands morceaux, le cormier & le poirier; le buis & les bois durs des Indes, pour les ouvrages délicats. Il faut que ces sortes de bois soient extrêmement secs, & sans fentes ni nœuds.

B O N. Quand on dit qu'un tableau est *bon*, avec un ton affirmatif, c'est comme si l'on disoit qu'il est beau. Mais il n'est que médiocre, quand le ton n'est pas assuré, en supposant toujours que c'est un vrai Connoisseur qui parle. Il faut

être très-habile dans ce genre, pour pouvoir juger du dégré de bonté d'un tableau qui est *bon*. *Voyez* CONNOISSANCE.

On dit aussi d'un homme qui se connoît bien en Peinture, qu'il est un *bon* Connoisseur; & d'un Peintre habile, qu'il est *bon* Peintre.

Le terme de *bon* se donne aussi pour marquer l'excellence du pinceau, du coloris du dessein, &c. Ainsi on ne doit pas confondre le terme *agréable*, appliqué à la couleur, avec celui de *bon*. Quand on dit une couleur agréable, elle peut l'être en effet sans être *bonne*. Pour mériter ce titre, elle doit être vraie & naturelle, conforme au tems, au lieu, au caractere & à la situation actuelle des personnages qui composent le tableau. Le même homme change de couleurs, suivant les passions qui l'agitent. La pâleur convient à la crainte, à la foiblesse, & le rouge à la force, la vivacité, la témérité & la fureur. La même passion a de plus ses nuances qu'elle communique à la couleur du visage. Un homme qui se voit en danger, n'a pas la même couleur qu'il aura quand l'espétance le soutient, ou qu'il l'a échappé. Il y a enfin tant de choses à observer, pour faire une *bonne* couleur, qu'il n'est pas surprenant que si peu y réussissent. *Voyez* COULEUR, COLORIS, COLORIER.

BORDEMENT, terme de Peinture en émail. On fait quelquefois des ouvrages qui sont tout en champ d'émail, & sans *bordement*, ce qui est assez difficile, à cause que les émaux clairs en se parfondant, se mêlent ensemble, & que les couleurs se confondent. *Félib.*

BORDER, en Peinture, c'est coucher une couleur plus claire ou plus brune sur le fond du tableau, autour des figures & autres objets, pour en détacher les contours.

BORDER, en Gravûre, c'est appliquer de la cire préparée sur les bords d'une planche de cuivre vernie, après que les traits de gravûre y ont été tracés, afin que cette cire mise en relief sur les extrémités, puisse y retenir l'eau-forte qui doit mordre la planche. Quant à la préparation de cette cire, il ne s'agit que d'y mêler un cinquieme d'huile d'olive fine, ou si l'on veut, davantage, pour la rendre plus souple & plus propre

à s'amollir sous les doigts, quand on la pétrit. On en trouve de toute préparée chez les Marchands Papetiers.

BORDOYER, terme de Peinture en émail. Les émaux clairs mis sur un bas or, plombent & deviennent louches; c'est-à-dire, qu'il y a un certain noir comme une fumée, qui obscurcit la couleur de l'émail, ôte sa vivacité, & la *bourdoye*, se rangeant tout au tour, comme si c'étoit du plomp noir.

BORDURE : ce qui environne, ce qui termine, ce qui orne, ce qui enferme les bords de quelque chose. Des *bordures* de tapisseries. La *bordure* d'un tableau est ce qu'on appelle aussi *quadre*; mais ce terme ne devroit se dire que des *bordures* quarrées, & conserver le nom de *bordure* à celles qui ont une forme ovale ou ronde, ou d'une autre forme, quand elle n'est pas quarrée ou quarré-long. On peut les faire de plusieurs matieres; mais communément elles sont faites de bois travaillé & doré. Les Italiens les appellent *corniches*. Ces bordures servent d'un grand ornement aux tableaux, & contribuent beaucoup à les faire paroître davantage : aussi les Marchands & les Curieux affectent de ne jamais montrer leurs tableaux, s'ils ne sont *embordurés*. C'est pourquoi les Italiens disent que la *corniche* est *il Rufiano del quadro*; car ils prennent le mot de *quadro*, pour le *tableau* même. Nous disons aussi que la *bordure* est l'habit du tableau. Les *bordures* dorées, dit M. l'Abbé du Bos, jettent un nouvel éclat sur les couleurs, & semblent, en détachant les tableaux des objets voisins, réunir mieux entr'elles les parties dont ils sont composés. *Refl. sur la Peinture.*

BOSSE, en terme de Sculpture, signifie bas-relief ou plein-relief. Un ouvrage en *bosse*, est un ouvrage en relief. Quand on dit en *ronde bosse*, c'est le plein-relief; en *demi-bosse*, c'est le bas-relief.

BOSSE, en terme de Peinture, se dit du modele d'après lequel on dessine. Ainsi *dessiner d'après la bosse*, c'est copier des figures, ou simplement des parties de figures, comme têtes, bras, &c. moulées en plâtre, d'après la nature, ou sur des belles statues.

BOUCHARDE, outil de Sculpteur en marbre,

fait du meilleur acier bien trempé, & taillé par un bout en plusieurs pointes de diamant fort acérées. On se sert de cet outil, quand on veut faire dans le marbre un trou d'égale largeur, à quoi on ne pourroit réussir avec les outils tranchans. On frappe sur la *boucharde* avec la masse, & ses pointes mettent le marbre en poudre, en le meurtrissant. Cette poudre sort par le moyen de l'eau qu'on verse de tems en tems dans le trou, à mesure qu'on le creuse, ce qui empêche l'acier de s'échauffer, & que l'outil ne perde sa trempe. Quand on travaille avec la *boucharde*, on la fait passer à travers un morceau de cuir percé. Ce cuir monte & descend aisément, & empêche que l'eau ne rejaillisse au visage de l'ouvrier. N°. 8.

BOUCHON *ou* TAMPON de serge, est chez les Imprimeurs en taille-douce une bande de serge roulée en spirale, dont ils se servent pour huiler & frotter les planches, après qu'elles ont été imprimées. N°. 9.

BOUEUX, terme de Gravûre, qui se dit des tailles & hachures. Une hachure *boueuse*, est celle qui fait sur une estampe le même effet qu'un trait de plume avec de l'encre, sur du papier qui boit un peu. Cela fait que les traits ne sont pas nets, & qu'ils se confondent les uns dans les autres. Le cuivre mol & trop poreux occasionne ces hachures *boueuses* dans la gravûre à l'eau-forte, parce qu'elle s'y insinue avec trop d'aisance, & en fait quelquefois enlever le vernis. On dit dans le même sens, une hachure *bourrue*.

BOUQUET, en termes de Peinture, se dit de plusieurs fleurs peintes & représentées liées en *bouquet*, ou ramassées en monceau. Le *bouquet* differe de la guirlande, en ce que celle-ci représente une espece de chaîne de fleurs. On fait des *bouquets* en sculpture dans des panneaux de ménuiserie.

BOURRUE, hachure *bourrue*, en termes de Gravûre en taille-douce. *Voyez* BOUEUX.

BOUT, outil de Graveurs en pierre dure. Il est de fer doux, & ressemble à la *bouterolle*, excepté qu'il n'a point de tête ronde. N°. 10.

BOUTEROLLE, outil de Graveurs en pierre dure.

C'eſt une eſpece de poinçon, dont le bout eſt armé d'une tête ronde comme un bouton. N°. 11.

BRAS eſt le nom de quatre morceaux de bois qui ſont attachés aux jumelles de la preſſe des Imprimeurs en taille-douce, & qui ſont ſoutenus ſur les quatre collines. *V.* PRESSE.

BRETTÉ, outil qui a des dents. Pluſieurs Artiſtes & Ouvriers ont des outils *brettés* ou *brettelés :* ceux qui travaillent en ſculpture, en damaſquinure, en marquéterie ; les Maçons ont des truelles qu'ils appellent *brettées :* ils s'en ſervent pour dreſſer les enduits de plâtre. Les Tailleurs de pierre ont auſſi des marteaux *brettés*, pour dreſſer les paremens des pierres.

BRETTER *ou* BRETTELER, c'eſt parmi les Sculpteurs une maniere de travailler, ſoit de cire, ſoit de terre. Ils ont un ébauchoir de bois qui a des dents par un bout, & qui en ôtant la terre ou la cire, ne fait que dégroſſir & laiſſer les traits ſur l'ouvrage.

BRETTURE, dentelure qui eſt aux extrémités de pluſieurs outils des Artiſtes & des Artiſans, comme ébauchoirs, truelles, rippes, marteaux, &c.

BRETTURE, ſe dit auſſi des traits que le Sculpteur laiſſe ſur les ouvrages de cire ou de terre qu'il ébauche, en les brettant.

BRETTELÉ. *Voyez* BRETTÉ.

BRETTELER. *Voyez* BRETTER.

BRILLANT, TE. On dit de l'Ecole Françoiſe que ſa peinture eſt *brillante*, qu'elle éblouit par ſon éclat : mais n'eſt-il pas à craindre qu'à force de chercher à être brillant, en donnant dans le clair, on ne ſacrifie à cette manie les régles auſteres du clair-obſcur, ſans lequel la véritable peinture ne ſçauroit ſubſiſter ?

Il eſt certain que tout corps opaque portant avec ſoi une ombre, qui ſe répand ſuivant la direction de la lumiere, la grande ſcience du Peintre eſt de tirer un parti avantageux de cet accident de la nature, & d'oppoſer toujours les clairs aux bruns, en formant de grandes maſſes ; il faut donc ménager les uns & les autres de façon qu'ils ſe ſervent réciproquement de repos, & que ſous prétexte que la nature n'eſt pas noire, on ne donne pas dans le fade, en voulant faire du *brillant*.

Ce *brillant* repréhenſible eſt celui qui ne conſiſte que dans le trop de couleurs éclatantes, des blancs & des lumieres trop multipliées ; & non du vrai *brillant*, qui réſulte de l'accord, & d'un clair-obſcur bien entendu & bien-ménagé. Ce dernier eſt un des caracteres recommandable de l'Ecole Françoiſe.

BRIQUETÉ, ſe dit du coloris, lorſqu'il eſt trop rouge & trop chargé de cinabre ou d'autre mauvaiſe couleur, qui lui donne un œil de couleur de brique. Ce coloris eſt autant à fuir que celui qui tient du plâtre ou du livide.

BRISÉE, en termes de Gravûre en taille-douce, ſe dit d'une taille qui ſemble n'avoir pas la longueur & l'étendue qu'elle devroit avoir naturellement. Les tailles *briſées* & fréquemment *quittées*, ſont néceſſaires dans les choſes eſcarpées, pour en faire ſentir la diſcontinuité.

BROCANTER, faire métier d'acheter, revendre, troquer des tableaux & autres curioſités, pour s'en amuſer. *Voyez* BROCANTEUR.

BROCANTEUR, terme en uſage parmi les Peintres & les Curieux. C'eſt le nom qu'ils donnent à ceux qui font profeſſion d'acheter & revendre des tableaux, des médailles & autres curioſités, & qui par ce commerce gagne ſa vie. Il étoit autrefois fort à la mode en Italie. Les Marchands Genois, Vénitiens & Florentins faiſoient faire des tableaux à d'excellens Peintres, & les revendoient enſuite en France, en Allemagne & même en Turquie. Dans un ſens moins propre, mais aſſez uſité, on appelle *Brocanteur* tout Particulier qui ſans être Marchand, mais pour ſa ſeule ſatisfaction, achete, troque & brocante des tableaux ou d'autres curioſités.

BRONZE, nom que l'on donne en général à toutes les figures jettées en un mêlange de métaux où le cuivre domine abſolument. On dit auſſi des bronzes antiques dans le même ſens, quand il s'agit des monumens, des figures antiques qui ſont parvenues juſqu'à nous. Il ne nous reſte guéres que des buſtes & des petits ouvrages dans ce genre. Peut-être les anciens Artiſtes ignoroient-ils l'art de jetter les grands morceaux, au moins d'un ſeul jet ; ce n'eſt

que de nos jours qu'on l'a tenté, ou qu'on y a réussi. La statue équestre même d'Henri IV, a été fondue à plusieurs reprises. Celle de Louis XIV dans la place Vendôme, peut être regardée comme un chef-d'œuvre de la fonderie. Ce groupe colossal pese plus de soixante mille livres de bronze, & fut jettée d'un seul jet. Celle de Louis XV à Bordeaux, est aussi surprenante. *Voyez* FONDRE, jetter en fonte.

BROSSE, espece de pinceau fait de soyes de cochon, liées & assemblées de maniere que toutes paroissent égales en grandeur, & ne forment pas une pointe, comme les pinceaux ordinaires. Il y en a de grosses, de moyennes, de petites. Les premieres servent à coucher & à étendre la couleur sur les fonds, les secondes à ébaucher & à peindre, les troisiemes à peindre & à adoucir. No. 12.

La *brosse à ligner* est faite d'un poil ferme & court; elle est d'usage pour tracer & former des moulures & autres ornemens, soit dans l'architecture des tableaux, soit dans les panneaux feints & les boiseries simulées des appartemens. Les Sculpteurs font aussi usage d'une brosse pour nettoyer les creux, & en ôter les éclats & la poussiere du marbre & de la pierre, que le ciseau & les autres outils y font entrer.

BROUI, terme d'émailleurs : c'est le nom qu'ils donnent à une sorte de tuyau dont ils se servent pour souffler la flamme de la lampe sur l'émail qu'ils veulent faire fondre, pour l'appliquer & en faire les figures qu'ils veulent. *Voyez* CHALUMEAU.

BROYEMENT, réduction en poudre des couleurs propres à la Peinture. La beauté des tableaux dépend du *broyement* des couleurs; car lorsqu'elles sont graveleuses, elles ne font jamais un bon effet. Quelques-uns appellent *broyement* des couleurs, le mélange qu'on en fait; mais c'est mal-à-propos : il faut dire *rupture*.

BROYER, réduire en poudre, se dit particulierement des couleurs qu'on écrase & que l'on broye sur le marbre ou sur le porphire, en y mêlant de l'huile ou de l'eau, ou à sec. En fait de Peinture, *broyer* & mêler les couleurs, ne sont pas la même chose, comme quelques-uns le pensent. On

broye les couleurs sur la pierre, & on les mêle sur la palette. Les couleurs bien *broyées* se rompent mieux dans le mêlange, font une peinture plus douce, plus unie, plus gracieuse : la fonte en est plus belle & moins sensible. C'est ce qui n'a pas peu contribué à la beauté des Peintures du siécle passé. Les Peintres devroient faire *broyer* leurs couleurs exprès; car les *Broyeurs* d'aujourd'hui ne veulent pas se donner la peine de les *broyer* aussi subtilement qu'elles devroient l'être.

Les couleurs se broyent sur le porphyre, l'écaille de mer, le marbre ou autre pierre dure, en les écrasant avec la molette qu'on passe & repasse souvent dessus, jusqu'à ce qu'elles deviennent en poudre fine comme de la farine. Lorsqu'on veut les avoir en petits pains, ou trochisques, on y mêle de l'eau pure, avec laquelle on les humecte peu à peu, à mesure qu'on les *broye*, & on rapproche toujours la couleur au milieu de la pierre avec l'*amassette*, pour repasser dessus la molette que l'on conduit en tous sens, jusqu'à ce qu'elle soit broyée autant qu'on le desire. On la partage ensuite par petits tas sur une feuille de papier blanc & net, où on les laisse sécher. C'est ce qu'on appelle *couleurs broyées à l'eau.*

Quand on veut les broyer à l'huile, on les humecte avec de l'huile de lin, ou d'oliette, ou de noix, au lieu d'eau, & on les broye à la consistance de bouillie un peu épaisse. On les conserve ensuite dans des vessies ou dans de l'eau fraîche, pour les empêcher de sécher, & afin de pouvoir en faire le mêlange avec le coûteau sur la palette.

BRUN, en termes de Peinture, se prend en deux sens différens. Premierement pour les endroits d'un tableau où les couleurs sont tellement rompues & couchées de façon à imiter les ombres que les corps opaques produisent dans leur partie qui n'est pas éclairée, ou exposée à la lumiere : alors on dit les *bruns*, comme on dit les ombres d'un tableau ; ces deux termes deviennent synonimes. Mais lorsqu'on dit qu'un tableau est *brun*, on entend que le Peintre a mis trop de tons bruns, & trop forcé les ombres ; le Caravage y étoit fort sujet. On l'exprime alors en disant que le Peintre est

tombé dans le noir. *Voyez* Noir.

Lorſque le tableau eſt devenu *brun* par le défaut naturel des couleurs, on dit qu'il eſt *pouſſé au noir*. Car la terre d'ombre, la terre de cologne, l'orpin & quelques autres couleurs, s'obſcurciſſent dans la ſuite des tems, & gâtent celles avec leſquelles elles ſont rompues, parce qu'elles les ſont *brunir*. Il faut donc éviter l'employ des mauvaiſes couleurs. En bruniſſant, les principaux traits délicats ſe confondent avec les autres, & s'évanouiſſent. *V.* Couleur, Noir, Noircir, Rembruni.

BRUN-ROUGE, ocre jaune qui a acquis une couleur rouge, en la faiſant rougir au feu. L'ocre jaune ſimple donne un brun-rouge clair; l'ocre de ruth en fournit un plus foncé. On nous apporte auſſi d'Angleterre deux eſpeces de brun-rouge, plus éclatans & plus moëlleux que les bruns-rouges communs. Il eſt ſujet à noircir. Le ſecond eſt une eſpece de terre rouge, ou pierre ſanguine tendre; ou ocre rouge naturelle. *Voy.* Couleur.

BRUNI, or bruni. Pluſieurs Peintres en mignature employent l'or bruni, pour décorer leurs ouvrages. Il n'eſt guéres en d'uſage que dans les moſaïques & les lettres. *Voyez* Or bruni.

BRUNIR, terme de Graveurs en taille-douce, qui ſe dit de la façon que le Graveur lui-même, ou le Chaudronnier donne à une planche à graver, pour la rendre polie & unie comme une glace. Cette opération ſe fait avec un bruniſſoir ou outil d'acier en forme de cœur. On ne doit pas négliger de *brunir* les planches, autrement les épreuves ou eſtampes que l'on tireroit après que l'eau-forte a mordu, viendroient toutes ſales & pleines de rayes. *Ab. Boſſe.*

BRUNISSOIR, eſt un outil de Graveurs en taille-douce. Il eſt d'acier, d'environ ſix pouces de long, ayant d'un côté la figure d'un cœur, dont la pointe eſt allongée, ronde, peu épaiſſe, extrêmement polie, & point tranchante. Le *bruniſſoir* ſert aux Graveurs à polir les planches qu'ils ont deſſein de graver. *Voyez* Brunir.

A l'autre extrémité du *bruniſſoir*, il y a une eſpece de fer de dard à trois angles, tranchant des trois cô-

tés. On l'appelle grattoir, dont *voyez* l'article. N°. 13.

BRUT, en termes de Sculpture, se dit d'un bloc de marbre qui sort de la carriere, & qui n'a point encore reçu de forme de figures des mains de l'Artiste. *Félib.*

BRUT, terme qui en Gravûre, se dit des tailles & hachures qui ne sont pas coulées moëlleusement. Elles doivent quelquefois être *brutes ;* elles le deviennent, lorsqu'elles sont courtes & fort lonzanges ; les crevasses formées par leurs angles, les rendent telles. Quand on veut les faire ainsi, il faut conduire la pointe en grignotant ; ce qui est bon pour les paysages, où les travaux doivent être libres. *Ab. Bosse.*

BRUT PITTORESQUE, est une certaine dureté des traits & des tailles du burin ou de la pointe, qui montre la hardiesse, la fermeté, la liberté & la franchise de la main du Graveur. Les estampes gravées par les Peintres, sont communément recommandables par ce *brut pittoresque*, qui a pris de-là son nom.

BURIN, outil d'acier à quatre angles, dont la pointe doit être taillée entre le lozange & le quarré. Il y a au bout, par où on le tient, un petit manche de buys ou autre bois dur, tourné au tour, qui se cache entierement dans la main de l'Ouvrier, quand il s'en sert.

Plusieurs Ouvriers, comme Fourbisseurs, Serruriers, &c. se servent du *burin ;* mais ceux qui en font le plus grand usage, sont les Graveurs en taille-douce, quand ils ne gravent pas à l'eau-forte, encore sont-ils très-souvent obligés de retoucher leurs planches au *burin.* Les meilleurs *burins* sont ceux qui sont faits du plus pur & du meilleur acier d'Allemagne, dont la bonté consiste à n'avoir point de fer mêlé, & que le grain en soit fin & de couleur cendrée. Il faut de plus que l'Ouvrier qui les forge, entende parfaitement bien la trempe.

Chacun prend le *burin* selon la forme qui lui plaît. Les uns les veulent fort lozanges, les autres tout-à-fait quarrés : il y en a qui les aiguisent extrêmement déliés, gros & courts. Mais je crois que le plus sûr est d'avoir toujours un *burin* de bonne longueur, & que sa forme soit entre le lozange & le quarré, comme je l'ai

fit plus haut : il doit être assez délié par le bout ; mais il ne faut pas que cela vienne de trop loin, afin qu'il conserve du corps, pour pouvoir résister, selon les nécessités de l'ouvrage. Le ventre du *burin* doit être aiguisé fort plat, & qu'il coupe parfaitement ; car s'il étoit émoussé, la gravûre ne seroit qu'égratignée. N°. 14.

Voyez la maniere de les aiguiser & de les tenir, pour graver en taille-douce, dans le livre d'*Abraham Bosse*, intitulé : *Maniere de graver à l'eau-forte & au burin*, édition de 1745.

BURIN, en termes de Curieux, se dit des estampes gravées au burin. On dit, c'est le burin de Wischer, de Picart, &c. On dit aussi voilà un *burin* bien froid ; ce *burin* a du mérite, du goût, de l'ame.

BURIN. On appelle une planche gravée au *burin*, celle dont on tire les estampes en taille-douce, à la différence de celles qui étant gravées à l'eau-forte, sont plus dures & plus rudes. On dit figurément d'un bon Graveur, que c'est un bon *burin*, un beau *burin*, pour dire qu'il manie bien le *burin*. Ce sont des façons de parler.

BURINÉ, travaillé au burin.

BURINER, graver avec le burin. L'un & l'autre ne se disent qu'improprement. *Voyez* BURIN.

BUSTE, c'est le demi-corps d'une figure en marbre ou autre matiere, c'est-à-dire, la tête, les épaules & l'estomach ou la poitrine, & où même il n'y a point de bras. Quoiqu'en Peinture on puisse dire d'une figure, qu'il n'en paroît que le buste, comme d'un portrait à demi-corps, on ne l'appelle pourtant point un *buste* ; ce terme est réservé à ce qui est travaillé en relief. *Félib.*

C.

CABINETS, lieux ou appartemens des Curieux, ornés de tableaux, de sculptures, bronzes, estampes, desseins, &c. Les Artistes doivent avoir obligation aux Amateurs, des recueils qu'ils font de ces especes de curiosités qui perpétuent leurs noms, & leur servent de modeles.

CALQUER, copier un dessein ou une estampe, au moyen d'une couleur en poudre étendue sur le dos de l'estampe ou du dessein.

Lorſqu'on ne veut pas gâter le derriere des morceaux que l'on ſe propoſe de copier, on frotte avec de la couleur en poudre une feuille de papier ; on applique le côté coloré ſur le papier ou vêlin qui doit recevoir les traits, & par deſſus le deſſein ou l'eſtampe, les traits de la gravûre tournés vers celui qui doit calquer : ayant enſuite fixé les trois feuilles enſemble, afin qu'elles ne ſe dérangent point, on paſſe ſur tous les contours & les traits une pointe émouſſée & douce ; ces traits & ces contours ſe marquent ſur le papier ou vêlin.

On calque auſſi avec du papier huilé, ou vernis ; & pour cet effet, on l'applique ſur le deſſein ou l'eſtampe, & on ſuit avec la plume tous les traits que l'on voit à travers. Une peau de veſſie de cochon ſert au même uſage.

Après avoir tracé tous les traits, on attachera le papier huilé ſous du papier ou vêlins ; on expoſera le tout contre une vitre expoſée au grand jour, & l'on marquera au crayon ou à l'aiguille les mêmes traits que l'on appercevra. Cette maniere de *calquer*, s'appelle *prendre le trait*.

On peut encore calquer au *poncis*. *Voy*. PONCER.

Quelques-uns font uſage d'une machine appellée *ſinge* : mais il faut l'avouer, cette méthode n'eſt guéres bonne que pour avoir les maſſes & les poſitions juſtes pour la gravûre, & pour copier du petit en grand, ou du grand en petit ; ce qui ſe fait également aux carreaux. *Voyez* SINGE, CARREAUX, CONTRE-TIRER.

CAMAYEU, tableau peint avec une ſeule couleur, ſur un fond d'une couleur différente. Il conſerve cependant le même nom, quand on y en employe que deux ; un fond doré ne lui ôte même pas cette dénomination.

On range encore dans cette claſſe les Peintures qui ſont de blanc & noir ſeulement, appellées par les Italiens *chiaro ſcuro*, ou clair-obſcur. Cette maniere de peindre eſt employée pour repréſenter des bas-reliefs de marbre ou de pierre blanche. Les *camayeux* peints en gris, ſont des *griſailles*, & ceux en jaune ſe nomment *cirages*.

Un *camayeu* eſt comme un deſſein lavé, où l'on obſerve la dégradation

des objets, pour former les loingtains, & faire fuir les objets par l'affoibliſſement des teintes. Les clairs & les ombres doivent y être obſervés.

Ce mot ne devroit ſervir que pour les bas-reliefs, puiſqu'il tire ſon nom du mot Grec *Kamai*, qui ſignifie *bas*, *à terre* : mais la reſſemblance qu'ont les ouvrages de clair-obſcur avec les bas-reliefs peints, a rendu ce mot commun aux uns & aux autres, ſans leur ôter néanmoins leur nom particulier de clair-obſcur & de bas-relief.

Camayeu, eſt auſſi une ſorte de gravûre qui imite en eſtampes les deſſeins lavés, & l'eſpece de Peinture à une ſeule couleur, que les Italiens appellent *chiaroſcuro*. Avec le ſecours de cette invention, on exprime le paſſage des ombres aux lumieres, & les différences du lavis. Celui qui fit cette découverte en Italie, ſe nommoit *Hugo da Carpi*; on voit de lui de fort belles choſes en ce genre, qu'il a exécutées d'après les deſſeins de Raphaël & du Parmeſan. Voici la façon de les faire ſelon Abraham Boſſe. Ayez deux planches de pareille grandeur, exactement ajuſtées l'une ſur l'autre; on peut ſur l'une graver entierement ce que l'on deſire, puis la faire imprimer de noir ſur du papier gris & fort, ayant enſuite verni l'autre planche, comme l'on fait pour graver à l'eau-forte, & ayant mis le côté verni ſur l'endroit de l'empreinte que la planche gravée a faite en imprimant ſur cette feuille, on la paſſe de même entre les rouleaux de la preſſe, & de cette maniere l'eſtampe ſera ſur le vernis ſa contr'épreuve; ſur cette contr'épreuve, on gravera les réhauts, qu'on fera creuſer profondement à l'eau-forte. On peut faire le même au burin. Il faut enſuite mettre de l'huile de noix très-blanche, & tirée ſans feu, dans deux vaiſſeaux de plomb, & la laiſſer au Soleil tant qu'elle ſoit épaiſſie à proportion de l'huile foible cuite au feu; dans l'un des deux vaiſſeaux, on laiſſera l'huile au Soleil juſqu'à ce qu'elle ait acquis la conſiſtance de l'huile forte. Enfin il faut avoir du beau blanc de plomb bien net, & l'ayant lavé & broyé extrêmement fin, le faire ſécher, & en broyer avec de l'huile foible à conſiſtance de pâte, & après l'allier avec

l'autre huile plus forte & plus épaiſſe, comme on fait pour le noir; puis ayant imprimé du noir ou autre couleur, ſur du gros papier gris, la premiere planche qui eſt gravée entierement, vous en laiſſerez ſécher l'impreſſion pendant dix ou douze jours: alors ayant rendu ces eſtampes humides, il faut encrer de ce blanc la planche où ſont gravés les réhauts, de même façon qu'on imprime, & l'eſſuyer à l'ordinaire, puis la poſer ſur la feuille de papier gris déja imprimée, enſorte qu'elle ſoit juſtement placée dans le creux que la premiere planche y a faite, & prenant garde de ne point la mettre à l'envers, ou le haut en bas. Etant donc ainſi bien ajuſtée, il ne s'agit que de la faire paſſer entre les rouleaux de la preſſe. *Man. de graver à l'eau-forte.*

CAMPANE, ornement de Sculpture, d'où pendent des houppes en forme de petites cloches. On met ces *campanes* ou houppes à un dais d'autel, de thrône ou de chaire de Prédicateur.

CAPITAL, terme de Peinture, qui ſe dit d'un deſſein de grand Maître, recommandable par la richeſſe de ſa compoſition, & par la maniere dont il eſt conſervé. On le dit auſſi des couleurs naturelles dont on forme les autres, en les rompant enſemble.

CARACTERE, en termes de Peinture, ſe dit tant des paſſions que le Peintre exprime ſur les viſages de ſes figures, que des différentes actions qu'il leur fait faire. Il faut qu'un Peintre ſçache bien le *caractere* de chaque perſonnage, pour compoſer ſon tableau, & l'ordonner de maniere que les actions y ſoient conformes. On ne doit pas repréſenter un agneau devorant un loup, un Roi Marchand, un guerrier chantant au lutrin, un homme colere avec un viſage pacifique, un bourreau avec un air tendre & débonnaire.

Le *caractere* ſe dit auſſi de ce qui fait connoître à l'œil qu'une choſe eſt différente d'une autre, & cela s'applique à tous les objets. L'eau d'une riviere, par exemple, n'a pas le *caractere* de l'eau de mer; un chêne doit en peinture, comme dans les champs, ſe diſtinguer d'un ſaule, d'un pommier, &c. C'eſt pourquoi on ne doit pas repréſenter un ſaule dans une forêt, ni donner à l'eau claire

& pure d'une fontaine ; l'air ſale & boueux de l'eau d'une mâre. Chaque choſe ſemble même demander une touche conforme à ſon caractere. Une mer orageuſe, & agitée par la tempête, demande une touche ferme, vigoureuſe, heurtée ; & l'eau tranquille d'un baſſin, veut une touche moëlleuſe, délicate & careſſée.

Quand il s'agit d'une paſſion exprimée ſur un viſage, on dit, *voilà un beau caractere ;* & quand un Peintre ſaiſit bien le *caractere* de ſon objet, on dit qu'il *caractériſe* bien.

Le *caractere* de l'Artiſte s'entend de l'eſprit qu'il fait paroître dans ſes ouvrages, & de la maniere de les traiter, ſoit pour l'ordonnance, la compoſition, ſoit pour la main. Le *caractere* de l'eſprit s'entend de l'élevation de la penſée, de l'enthouſiaſme dans l'invention, & de ſon jugement dans la diſpoſition. Le *caractere* de la main ſe montre dans le méchanique de la touche, l'entente du clair-obſcur, le ton du coloris. Ces deux ſortes de *caracteres* forment ce qu'on appelle le goût national, & particulierement le premier, car le ſecond conſtitue proprement la *maniere*.

On dit *caractere* en termes de Gravûre en taille-douce, pour ſignifier l'expreſſion, tant des contours que des muſcles, quand ils ſont bien marqués & bien diſtingués. Ainſi pour donner plus de *caractere* aux choſes qui en ſont ſuſceptibles, il faut les graver par des tailles courtes, méplates, & arrêtées fermement le long des muſcles ou des draperies qu'elles forment ; car les tailles longues & unies, produiſent un fini froid & ſans goût. On doit auſſi deſſiner les contours d'une maniere un peu quarrée, afin qu'ils ne ſoient point équivoques.

CARESSÉ, ou travaillé avec ſoin, recherché, fini. Il ſe dit particulierement de la touche. *Careſſé* ſe prend dans le bon ſens, & *léché* dans le mauvais. *Careſſer le nud*, c'eſt travailler les draperies, & les jetter de maniere à faire ſentir, & pour ainſi dire appercevoir le nud à travers. Les grands Maîtres ne s'amuſent pas à lécher, mais à careſſer leurs tableaux, quant à la touche.

CARMIN, couleur rouge tirant ſur le pourpre & l'écarlate. Cette poudre eſt très-chere, & ſe fait avec

une préparation de cochenille. L'Auteur de cet article dans l'Encyclopedie, sans doute peu au fait de cette préparation, l'a confondue avec celle de la fabrique de la Laque, dont Kunckel donne diverses recettes dans son Traité de la Verrerie, & que cet Auteur a rapportées, comme propres à faire du *carmin*. Ceux qui penseroient, sur la bonne foi de cet Auteur, faire du *carmin* en suivant ses recettes, feroient une dépense inutile. Le *carmin* est une couleur infiniment plus belle que la laque. Il est employé dans la mignature, l'enluminure, quelquefois dans des draperies riches de la peinture à l'huile. Il réussit très-bien dans la peinture à la cire. *Voyez* la Préface.

CARNATION, terme de Peinture qui signifie en général tout le nud des figures d'un tableau, & ne se dit pas de chaque partie considérée en particulier. Dans ce dernier cas quelques Auteurs ont dit : *ce bras, cette jambe est bien de chair*; mais l'usage actuel est de dire : *ce bras est d'une belle chair* ou *de belle chair*, parce que *bien de chair* se dit aussi des parties nues d'une figure simplement dessinée, pour en exprimer le tendre & la mollesse. Ainsi quand il s'agit de toutes les parties prises ensemble, on doit dire : *cette figure est d'une belle carnation, les carnations de ce Peintre sont admirables*, pour dire qu'il donne aux chairs une couleur qui imite bien la couleur naturelle de la chair. Quelques Auteurs prétendent que quand on parle des parties plus délicates & plus colorées, on peut, & on doit dire, par exemple : *ces joues, cette bouche sont d'une belle carnation*, & non pas *sont d'une belle chair*.

Le Titien, Rubens, Wandeick & assez communément tous les Peintres de l'Ecole Vénitienne, étoient d'excellens coloristes pour les carnations. *Voyez* COLORIS, COULEUR.

CARREAU. On dit en Peinture, *réduire aux carreaux* un dessein, un tableau, une estampe, pour dire copier ces morceaux, en en transportant les contours & les traits au moyen des *carreaux*; ce qui se fait ainsi. On divise le tableau, &c. en quarrés égaux d'une grandeur arbitraire. On divise ensuite le papier ou la surface de la toile, sur laquelle on veut faire la copie, en autant

autant de quarrés égaux, ou plus petits, ou plus grands que ceux de l'original. L'on dessine ou l'on peint dans chaque quarré de la copie, tout ce qui se trouve dans les mêmes quarrés de l'original qui leur répondent, avec le même arrangement & les mêmes proportions. Si les quarrés de la copie sont plus petits que ceux de l'original, les figures de la copie seront plus petites, & au contraire.

CARRICATURE, portrait chargé, & dont les défauts naturels sont les traits principaux qui forment la ressemblance, & caractérisent la personne. On ne les fait que pour tourner le personnage en ridicule. *Voyez* CHARGE. On donne aussi quelquefois le nom de *carricature* aux figures grotesques.

CARTON, terme de Peinture : grand dessein fait sur du papier gris ou autre, de la même grandeur que l'ouvrage pour lequel il est destiné. Ces cartons servent souvent de modeles aux ouvriers en tapisseries.

Quand il s'agit de peinture à fresque, on applique ces cartons sur l'enduit encore assez frais pour recevoir l'impression d'une pointe, avec laquelle on calque le dessein. Les traces doivent être assez sensibles, pour que le Peintre puisse les appercevoir, & les suivre en couchant ses couleurs. *Voyez* FRESQUE. Les cartons sont aussi d'usage pour la peinture en mosaïque & pour la peinture sur le verre employé dans les vitreaux.

CARTOUCHE. Les Peintres, les Graveurs & les Sculpteurs appellent *cartouches* certains ornemens dans lesquels on enferme une inscription, une divise, des armoiries, des emblêmes. On leur a donné ce nom, parce qu'on les représente ordinairement comme une feuille de carton roulée & tortillée dans ses bords.

CARYATIDES. Ce terme semble plus appartenir à l'Architecture qu'à la Sculpture ; mais comme c'est une production de ce dernier art, il doit trouver place ici. Les *Caryatides* sont des statues de femmes vêtues en tout ou en partie, placées au lieu de colonnes, pour soutenir un entablement. Leur origine est, selon Vitruve, de ce que les habitans de la Carie s'étant ligués avec les Perses contre les autres Grecs, ceux-ci

subjuguerent la Carie, passerent tous les hommes au fil de l'épée, & ayant emmené les femmes en esclavage, on les contraignit de garder leurs longues robes & leurs ornemens. Dans la suite quelques Architectes s'aviserent de substituer aux colonnes ou pilastres, des statues de femmes habillées comme les Cariates, pour conserver à la postérité la mémoire de leur captivité, & de ce qui lui avoit donné lieu.

CASSOLETTE, vase de Sculpture surmonté de flammes ou de fumée, que l'on met en amortissement sur des colonnes, des pilastres, des balustrades, des portes cocheres, &c. On les fait ordinairement isolées, & quelquefois en bas-relief.

CATAFALQUE, de l'Italien *Catafaio*, échafaut, mausolée construit pour l'appareil d'une pompe funébre. C'est la représentation d'un cercueil élevé sous un baldaquin, & décoré de vertus, génies, de blasons & autres ornemens de peinture & de sculpture. Ceux que les freres Slotz ont inventés & exécutés à Saint-Denis pour les cérémonies de Madame premiere Dauphine, Infante d'Espagne; & pour celles du Roi Philippe V, pere de cette Princesse, étoient d'un goût admirable. Ils n'ont rien perdu dans les gravûres qu'en a fait M. Cochin le fils, aujourd'hui Garde des desseins du cabinet de Sa Majesté.

CATOPTRIQUE, science qui apprend comment la lumiere se réfléchit, & les effets de cette réflexion. En physique on ne la considere guéres qu'eu égard à la réflexion de la lumiere par les miroirs; mais en Peinture, on la considere telle que tous les corps la réfléchissent, & cette lumiere ainsi réfléchie, se nomme *réflet*, dont *voyez* l'article.

C'est sur les principes de cette science, aidés de ceux de la dioptrique, qu'on a inventé plusieurs sortes de chambres obscures portatives très-commodes pour dessiner une figure, un paysage, & même le peindre d'après nature. *Voyez*-en la maniere dans l'art. CHAMBRE OBSCURE.

CAUSTIQUE, sorte de peinture qu'on prétend avoir été fort en usage parmi les Anciens, & qu'on pratiquoit encore du tems de Pline le Naturaliste. On

pense l'avoir renouvellée, & avoir ressuscité le secret perdu, qui consistoit, dit-on, à préparer des couleurs avec de la cire au moyen du feu, & à les appliquer sur le bois ou sur l'ivoire.

Plusieurs Peintres de nos jours ont exécuté des tableaux en ce genre, & les ont placés au salon de Peinture du Louvre, dans l'exposition publique que les Académiciens font de leurs tableaux. J'en parlerai plus au long dans l'article *Peinture* & *Encaustique*. *Voyez* ma Dissertation sur l'Encaustique.

CENDRE BLEUE *ou* CENDRE D'AZUR, c'est de l'azur broyé, lavé & réduit en poudre. *V.* EMAIL.

CENDRE VERTE, est une couleur bleue que l'on fait en Flandre, & dont les Peintres ne doivent se servir que dans les paysages, parce qu'elle verdit aisément : c'est pourquoi on lui a donné le nom de *cendre verte*.

CENDREUX, se dit en termes de Gravûre, d'une planche dont le cuivre n'est pas pur, & a des petits trous qui lui ôtent son poli & empêchent la netteté de la gravûre.

CENOTAPHE, monument funébre, orné de sculpture & d'inscriptions, élevé pour honorer la mémoire de quelque défunt illustre, mais qui ne renferme aucune dépouille de mort : c'est en cela qu'il differe du tombeau.

CERTAINS, se dit des contours, lorsqu'ils ne sont pas équivoques, & qu'ils sont bien liés avec les muscles, sans paroître durs & secs ; enfin lorsqu'ils se succédent doucement l'un à l'autre, en désignant précisément les parties que nous offre une belle nature. *Voy.* CONTOURS.

CERTITUDE, terme métaphorique qui se dit du trait ou de la fermeté de la main dans la conduite du burin, & de la pointe, du pinceau, &c. On l'entend aussi de la science du Graveur à bien exprimer le caractere, comme étant sûr de sa main pour rendre l'expression & les autres choses qu'il a dans l'esprit.

CÉRUSE, espece de blanc de plomb que l'on trouve en pains chez les Marchands de couleurs, & qui est beaucoup plus grossiere que le blanc de plomb en écailles.

La *céruse* se fait de lames

plomb fort déliées de que l'on pose sur des morceaux de bois mis en travers dans un vaisseau, au fond duquel on a eu soin de mettre la hauteur de quatre ou cinq doigts de fort vinaigre. On couvre & on luthe bien le vase, & après l'avoir mis sur un feu modéré, ou de la cendre chaude pendant dix jours, on découvre le vaisseau, & l'on trouve une rouille blanche sur les lames de plomb. On la ramasse, & on en forme de petits pains.

CHAIR, en termes de Peinture, se dit de quelques parties prises séparément, d'un bras, d'une cuisse, d'une main, &c. ce qui en fait la distinction du terme de *carnation ;* car on dit: cette cuisse est de *belle chair*, pour dire que son coloris imite fort bien celui de la chair naturelle ; & l'on ne dit pas, *ce bras est d'une belle carnation.* On appelle couleur de *chair*, le blanc rompu de rouge & de quelqu'autre couleur légere, selon la carnation que l'on vuet faire plus ou moins tendre. *Voy.* CARNATION.

CHAIR, en termes de Gravûre, signifie la même chose que *carnation* en fait de Peinture, c'est-à-dire les parties nues des figures que l'on veut peindre ou graver. Les *chairs* doivent être gravées demi-lozanges, afin que la troisieme taille venant à les terminer, y fasse un heureux effet. On ne doit pas cependant y outrer le lozange, parce que les angles où ils se joignent, viendroient trop noirs, ce qui donneroit une gravûre brute & trop salie. Les *chairs* d'hommes forts & musclés doivent être ébauchées par des tailles plus lozanges que les *chairs* de femmes. Lorsqu'on termine les chairs au burin, il est extrêmement difficile de se servir avec succès des points longs, à moins qu'on ne les fasse très-courts, autrement ils feroient une *chair* qui sembleroit couverte de poil. *Bosse.*

CHAMBRE OBSCURE, machine de Catoptrique, au moyen de laquelle tout homme peut dessiner une figure, un paysage & tout autre objet, sans sçavoir la Peinture ni le dessein même. Elle représente en petit tous les objets extérieurs avec leurs couleurs naturelles. Cette machine se compose ainsi :

Faites une caisse de bois large d'un pied & demi, longue de deux pieds quel-

ques pouces, & haute d'environ un pied dix pouces, ou même deux pieds. Construisez le derriere B C, N°. 15. en talud; le devant ne doit être formé que par un rideau de forte étoffe noire, capable d'empêcher la lumiere de pénétrer dans la caisse. Pour attacher commodement ce rideau, on ajoutera une planche coupée en demi-cercle, dont le rayon sera d'un pied, & dont & le diametre sera attaché par des charnieres à la planche qui forme le dessus de la boëte, & on ajustera le rideau autour du demi-cercle, tel que la figure le réprésente.

On fera dans le dessus de la caisse une ouverture, dans laquelle on insinuera un tuyau de lunette de longue vûe D E, garni dans le haut D d'un verre convexe des deux côtés, & qui fasse partie d'une grande sphere, tels que les verres des lunettes des vieillards.

Fixez ensuite à chaque côté de cette ouverture deux montans, pour soutenir un petit miroir plan, que vous y suspendrez par deux pivots, pour pouvoir lui donner le dégré d'inclinaison à volonté.

USAGE.

Placez la machine ainsi construite sur une table, de façon que celui qui voudra dessiner, tourne le dos aux objets qu'il veut représenter. Mettez ensuite sur le fond intérieur de la caisse (qui pourra être couvert d'un tapis de cuir ou de bonne étoffe) une feuille de papier blanc, directement sous le tuyau D E, qu'on élevera ou qu'on baissera jusqu'à ce que les objets paroissent bien au naturel sur le papier, qui est au-dessous.

Pour faire passer la représentation des objets par le verre convexe du tuyau, on donnera au miroir l'inclinaison requise, au moyen d'une ficelle attachée dans le haut de son quadre, laquelle passant par une petite ouverture faite au haut de la boëte F, pourra être tirée plus ou moins par celui qui a la tête dans la boëte pour dessiner les objets, & il arrêtera cette ficelle à quelque crochet fiché à un des côtés intérieurs de la caisse.

Tous les traits & les contours des objets se représentant sur le papier, il lui sera aisé de les tracer au crayon ou à la plume; si

c'eſt du vêlin, avec une pointe d'argent ou de leton; & même les peindre au pinceau, en y couchant les couleurs telles qu'elles s'y manifeſteront.

Si l'on veut copier une eſtampe, il faut la placer vis-à-vis le devant du miroir.

On peut par ce moyen tirer le portrait d'un homme, d'une femme, &c. mais ſeulement en petit; on auroit de la peine à réuſſir en grand.

Les objets ſeront éclairés du Soleil autant que faire ſe pourra, ou du moins de la lumiere d'une lampe à groſſe méche.

L'ouverture du verre convexe ne doit pas toujours être la même. On peut ordinairement lui donner celle qu'on donneroit à une lunette d'approche, dont ce verre ſeroit l'objectif. Il faut diminuer cette ouverture quand les objets ſont fort éclairés, & l'augmenter quand les objets ſont expoſés à un jour plus foible. Les traits ſont plus diſtincts avec une petite ouverture, qu'avec une grande.

Pour réuſſir à donner au verre convexe l'ouverture qu'on deſire, on aura pluſieurs pieces de fer blanc ou de carton, rondes, du diametre du verre, & percées à différentes ouvertures, juſqu'à ce qu'on ait trouvé celle qui convient le mieux pour le jour & la lumiere actuelle.

Pour rendre cette machine plus portative, on lui donne la forme d'un gros livre, & l'on attache les côtés les uns aux autres par des charnieres & des crochets, afin de pouvoir les coucher les uns ſur les autres, & les plier de maniere que le côté F, oppoſé au côté E, ſe couche ſur le fond M, puis E ſur F. Pliant enſuite le demi-rond L ſur le deſſus D de la caiſſe, après en avoir ôté les montans, le miroir & le tuyau, on couchera l'un & l'autre ſur E. Et comme le deſſus D doit être attaché avec des charnieres au derriere B C de la boëte, ce derriere ſe couchera en même tems ſur L & D, & formera la couverture du livre, qu'on peut faire de façon à pouvoir y mettre le miroir, les montans qui le ſoutiennent, & le tuyau du verre convexe. En I H, ſeront deux crochets, de même qu'au côté oppoſé, pour tenir le livre fermé.

On ne ſçauroit réuſſir en

grand avec le secours de la *chambre obscure ;* mais elle est d'un grand avantage pour les habiles gens, quand il s'agit de rassembler un grand espace dans une fort petite étendue, & pour donner aux objets des teintes vraies & telles que la nature nous les présente : mais pour y parvenir, il faut être bien au fait. Un Commençant, un Artiste médiocre pourra être un peu guidé, sans jamais faire que du mauvais.

On peut inventer d'autres machines de cette espece ; mais celle-ci est, à mon avis, la plus commode. Je n'en connois point d'autres descriptions que celle-ci, que j'ai aussi insérée dans ma Traduction du petit cours de Mathématiques de Wolf, imprimée chez Jombert en 1747 : c'est ce qui m'a déterminé à la mettre ici, en faveur de ceux qui ne donnent pas dans les Mathématiques, ou qui les étudient ailleurs que dans Wolf.

CHAMP, en termes de Peinture, signifie le *fond*, le *derriere* d'un tableau : c'est sur quoi est peint tout le reste, & duquel il doit cependant paroître détaché. On les rembrunit ordinairement pour cet effet, & on doit les faire d'un mêlange où il entre de toutes les couleurs qui composent l'ouvrage, comme seroit le reste d'une palette. On doit aussi le faire vague, fuyant, léger, & bien uni ensemble de couleurs amies ; car il faut toujours éviter la rencontre de celles qui ont de l'antipathie, parce qu'elles blessent la vûe.

CHAPERON est une piece de bois qui forme le haut de la presse à imprimer en taille-douce, & dont les extrémités lient les deux jumelles l'une à l'autre, au moyen des entailles à queue d'aronde, dans lesquelles elles sont enchassées. C'est sur ce *chaperon*, qu'on nomme aussi *chapiteau*, qu'est posé un ais sur lequel l'Imprimeur place le papier qui doit servir à tirer les estampes. *Voyez* PRESSE.

CHAPITEAU, en termes d'Imprimeurs en taille-douce, signifie la même chose que *chaperon*.

CHARBON. Les Dessinateurs font des crayons de charbon de saule, de branches de romarin & de quelques autres bois, pour faire des croquis, des esquisses, des *charbonnées*. On renferme des petites baguettes de ces sortes de bois, dans un canon de pistolet,

& on le met au feu, après avoir bouché les ouvertures avec de la terre glaise. Quelques-uns enveloppent seulement ces petites baguettes avec de la glaise, & après l'avoir faite sécher à l'ombre, on la met au feu, où on la laisse jusqu'à ce que le bois est converti en charbon.

CHARBONNÉE, terme de Peinture & de mépris, est un croquis, une premiere pensée faite au crayon de charbon ou de pierre noire.

CHARBONNER, faire des croquis avec des crayons de charbon. *V.* CHARBON. C'est un terme de critique, plutôt qu'un mot propre au dessein.

CHARNIERES, outils dont se servent les Graveurs en pierres dures, pour en enlever des pieces. Il est fait en maniere de virole. Il y en a de plats, & d'autres de différentes sortes, que l'Ouvrier fait forger de diverses grandeurs, selon la qualité de l'ouvrage. *Félib.*

CHARGE, en termes de Peinture, est une exagération burlesque des parties les plus marquées & qui contribuent davantage à la ressemblance, ensorte néanmoins qu'on reconnoisse la personne dont on fait la *charge*. Les *charges* alterent toujours la vérité, & sont contraires à la correction du dessein, à la simplicité réguliere & à l'élégance de la nature. Ces sortes de *charges*, qu'un Peintre ne fait ordinairement que pour se divertir, se font en outrant, ce qu'il y a de vrai en ridicule dans la personne que l'on peint, soit dans l'excès, soit dans le défaut; comme d'un nez un peu court, en faire un nez très-camus, ou d'un nez plus long qu'on ne l'a ordinairement, en faire un long avec excès : cela s'appelle la *charge d'une personne*. Il en est de même de toutes les autres parties du corps, dont les excès ou les défauts sont outrés par le Peintre : de façon qu'une *charge*, à proprement parler, n'est pas un portrait, mais des défauts marqués.

CHARGÉ, se dit d'un portrait, dont les traits sont marqués avec excès, ou exagérés. Ce terme est employé pour définir un contour qui mérite le blâme & la critique, pour être dur & prononcé.

Un portrait *chargé* se fait en trois ou quatre coups de crayon, selon M. Félibien;

& ils suffisent pour présenter la ressemblance d'une personne, quoique le portrait ne soit pas achevé. Les mauvais Peintres *chargent* les portraits par ignorance de leur art, & les bons Artistes par la science qu'ils en ont, aidée d'une main hardie, ferme & décidée.

CHARGER. *Voyez* les deux articles précédens.

CHASSIS, se dit en Peinture & en Perspective, d'un carré composé de quatre régles de bois assemblées par leurs extrémités, dont le vuide carré est divisé par plusieurs petits filets qui forment, en se croisant, beaucoup de petits carreaux ; ce qui sert à réduire les figures du grand au petit, & du petit au grand. On prend aussi le trait avec le *chassis*. *Voyez* CARREAUX.

On appelle encore *chassis*, le quadre de bois sur lequel la toile est tendue.

CHASSIS est encore une machine nécessaire aux Graveurs en taille-douce, pour ménager sur leur ouvrage un jour toujours égal. C'est un quadre de bois assez grand pour tenir toute la largeur de la fenêtre auprès de laquelle est posée la table sur laquelle les Graveurs burinent, ou tracent leurs ouvrages. Ce quadre est garni d'une ou plusieurs petites ficelles attachées aux côtés du quadre, & qui se croisent au milieu, ce qui forme quatre carrés-longs, sur lesquels on colle du papier huilé ou vernis, pour donner un passage plus libre à la lumiere. Quelques-uns pour donner plus de soutien au papier, croisent encore des petites ficelles bien tendues dans chaque carré. On place ce chassis ainsi préparé entre la fenêtre de la chambre & la table où travaille le Graveur, de maniere qu'étant un peu panché par le haut du côté de la chambre, le cuivre ne soit éclairé que par la lumiere qui passe à travers le papier de ce chassis ; ce qui se fait pour obvier aux inconvéniens que produit un jour changeant par la montée ou la descente du Soleil sur l'horison, ou par les nuages, qui passant quelquefois entre le Soleil & nous, interceptent une partie de ses rayons.

CHAUD, en termes de Peinture, se dit d'un dessein touché avec feu, avec hardiesse, liberté, & qui caractérise bien ce que l'on a voulu représenter.

On le dit aussi du ton de

couleur d'un tableau, lorsqu'il est vigoureux, ferme & de bonne couleur. *Voyez* TON, COULEUR.

CHERUBIN, en termes de Sculpture, est le nom que les Sculpteurs & les Architectes donnent à un ouvrage qui représente la tête d'un enfant avec une aîle d'oiseau de chaque côté. On place ordinairement les Chérubins aux clefs des arcs des voutes, pour les orner.

CHEVALET, espece de chassis de bois disposé en pupître, sur lequel les Peintres posent les toiles ou les autres matieres sur lesquelles ils peignent. Ils haussent ou baissent l'appui, au moyen de deux chevilles qu'ils mettent dans des trous percés de distances en distances dans les deux montans du *chevalet*. *Voyez*-en la figure, N°. 15.

Tous les tableaux de moyenne grandeur, s'appellent tableaux de *chevalèt*. On voit de très-habiles Peintres, qui ne valent presque rien pour les tableaux de *chevalet;* ils ne réussissent bien qu'en grand.

Les Sculpteurs ont aussi des *chevalets* pour travailler les bas-reliefs : mais celui sur lequel ils posent leur ouvrage de ronde-bosse, se nomme *selle.*

CHEVALET. Les Graveurs se servent quelquefois d'un chevalet tel que celui des Peintres, pour graver leurs planches avec la pointe, comme les Peintres font leurs tableaux avec le pinceau. Il faut alors que le Graveur ait soin de bien arrêter sa planche, afin qu'elle ne remue point, quand il est obligé d'appuyer fort pour faire de gros traits.

CHOIX, en termes de Peinture, se dit du sujet, des attitudes, des draperies, des sites, &c. Il faut toujours faire choix dans les faits qu'on veut représenter, de tout ce qu'il y a de plus frappant & de plus susceptible des beautés de la Peinture. On dit un beau *choix* de lumiere, quand le Peintre la fait frapper sur les objets de son tableau de maniere à produire un bel effet, à faire bien sortir les figures, à les détacher sur le fond, & les faire paroître bien distinctes les unes des autres, quand elles sont grouppées. Lorsqu'on a à peindre un sujet d'histoire, il faut toujours faire *choix* de ce qu'elle a de plus noble & de plus flatteur pour

le héros du tableau ; & ne pas représenter Ulisse, sciant une planche en présence de Calypso. On connoît par les ouvrages des Peintres, l'étendue de leur genie, la noblesse de leurs pensées, leur caractere, par le *choix* & la façon de traiter les sujets.

Un Peintre de goût fait toujours choix de ce que la nature a de plus beau, de plus délicat, de plus accompli, de plus excellent.

CIEL, c'est en Peinture la partie d'un tableau, où le Ciel est représenté. Il doit être vague, léger & fuyant, afin que les objets qui le cachent en partie, paroissent en être bien détachés Un *ciel* tout bleu, ou tout gris, ne plairoit pas tant que celui dont la couleur seroit rompue, & variée par des nuées légeres répandues d'un côté & d'autres, sans cependant trop les éparpiller; car elles doivent faire des masses assez grandes, pour former des repos. *Voyez* NUÉES.

CIMENT, en termes de Peinture, est une composition ou mêlange de deux parties de cire neuve jaune, une partie d'huile de lin ou de noix, & une partie de brun-rouge, le tout fondu & mêlé ensemble. On s'en sert pour raccommoder les tableaux, & tenir lieu d'impression dans les endroits où les couleurs sont emportées jusqu'à la toile. On en remplit les trous ou vuides bien uniment, & l'on repeint dessus. Quand c'est sur bois, on remplit les vuides avec du blanc de plomp à la colle.

CINNABRE : on en trouve de deux especes chez les Marchands, l'un naturel, & l'autre artificiel. Le premier est une substance minérale rouge, très-pesante, sans figure déterminée, quand on le brise ; son extérieur paroît grainé, strié ou formé en aiguilles d'un grisâtre argenté. Plus il est pur, plus il ressemble à la pierre hématie d'un rouge brun-pourpre : il n'acquiert la rougeur du vermillon, que par la tritutation. On le trouve, suivant M. Henckel, dans le quartz, le spath, le *mica*, la pierre calcaire, le grès, la mine de fer, la mine de plomb en cubes ou *galene*, la blende, la mine de cuivre, & dans les mines d'or & d'argent.

Le *cinnabre* artificiel est un mélange de mercure & de souphre sublimés ensemble par le feu. On le trouve en poudre & en morceaux : il faut préférer celui-ci, parce qu'on falsifie souvent l'autre avec du *minium*. On le tire

de Venise, d'Angleterre & de la Hollande. Stahl (*Fundam. Chym. T. 1. art. 1. cap. 1. de Sulphur. regni min.* §. 12.) donne la maniere suivante de le faire. Mettez une partie de soufre en poudre dans un creuset sur un feu doux: lorsqu'il sera fondu, & qu'il fumera, jettez-y quatre parties de bon mercure, & remuez bien le mélange jusqu'à ce qu'il se réduise en masse noire. Triturez-la bien, & la mettez dans une cucurbite au bain de sable, où vous la sublimerez à un feu vif dès le commencement; car on ne doit pas mettre plus de deux ou trois heures pour en sublimer une demi-livre : si on donnoit un feu plus doux, comme le recommande celui qui a fait l'article *Cinnabre* de l'Encyclopedie, le sublimé deviendroit à la vérité plus fixe, mais sa couleur seroit encore plus noire qu'auparavant. Ce sont les termes de Stahl.

CIPPE, espece de petite colonne que les Sculpteurs ont quelquefois employée, pour servir de support à un vase, à une figure, &c. Les anciens nommoient *cippe* des portions de colonnes coupées à volonté, qui au moyen des inscriptions qu'on y mettoit, indiquoient aux passans les différentes routes.

CIRAGE. On appelle en Peinture un tableau de *cirage*, celui qui est peint en camayeu, d'une couleur tirant sur celle de la cire neuve, c'est-à-dire d'un jaune rougeâtre. *Félibien.*

CIRE, matiere en usage chez les Sculpteurs, les Graveurs, & pour la Peinture que les anciens appelloient *Encaustique*, qu'on a heureusement renouvellée de nos jours. La cire se fabriquoit du tems de Pline, par l'expression des rayons de miel, après les avoir purifiés dans l'eau, & les avoir fait sécher pendant trois jours dans un lieu obscur; le quatrieme on les faisoit fondre au feu, & on transvasoit la cire fondue dans une autre vase de terre. *Pline, liv.* 21. *ch.* 14.

La *cire à modeler* est en petits bâtons jaunes, celle des Graveurs est rouge ou verte, & la cire commune entre dans leur vernis.

La *Cire* blanche & commune est celle dont on fait usage au lieu d'huile pour les couleurs de l'Encaustique. *Voyez* la Préface.

CISEAU, est un outil de Sculpteur, fait de bon acier de carme. N°. 16. Il sert à

ôter les rayes que la *gradine* a laiſſées ſur le marbre ; & en conduiſant adroitement & avec délicateſſe cet outil, on donne de la douceur & de la tendreſſe à la figure, juſqu'à ce que prenant une rape, on met l'ouvrage en état d'être poli. *Felib.*

Ciseau en Marteline, eſt un autre outil de Sculpteur, qui ſert comme la marteline, à gruger le marbre. N°. 17.

CISELER, couper, tailler, graver avec le ciſeau. Ce terme ſignifie le plus ſouvent, travailler ſur le métal, en ſorte qu'en le repouſſant & en le creuſant en divers endroits avec le marteau & le ciſelet, on y fait des fleurs & d'autres figures en creux & en relief.

CISELEUR, Ouvrier qui ciſele, qui travaille en ciſelure.

CISELURE, ouvrages de Sculpture, Gravûre, faits au ciſeau ou ciſelet.

CLAIR, en termes de Peinture, ſe prend ſubſtantivement, & ſe dit des parparties qui reflèchiſſent plus de lumiere, qui ſont compoſées de couleurs plus hautes & plus frapantes. La ſcience d'un Peintre eſt de bien ménager les *clairs* d'un tableau, les teintes, les ombres ou bruns, & les enfoncemens. *Clair* ſe dit auſſi d'un ton naturel & non rembruni.

Clair (émail) eſt un tranſparent dont on ſe ſervoit uniquement avant qu'on eût trouvé le ſecret de peindre, comme on fait aujourd'hui, avec des émaux épais & opaques, & d'en compoſer toutes les couleurs dont on ſe ſert à préſent. *Voyez* Email.

Clair-Obscur. C'eſt, ſuivant M. de Piles, la ſcience de placer les jours & les ombres ; ce ſont deux mots que l'on prononce comme un ſeul, & au lieu de dire le clair & l'obſcur, on dit le *Clair-obſcur*, à l'imitation des Italiens, qui diſent, *Chiaro-ſcuro.*

Pour dire qu'un Peintre donne à ſes figures un grand relief & une grande force, qu'il débrouille & qu'il fait connoitre diſtinctement tous les objets de ſon tableau, pour avoir fait choix de la lumiere la plus avantageuſe, & pour avoir ſçû diſpoſer les corps, en ſorte que recevant de grandes lumieres, ils ſoient accompagnés de grandes ombres, on dit : ce Peintre entend fort bien *le Clair-obſcur.*

Le *Clair-obſcur* eſt donc l'art de diſtribuer les lumiéres & les ombres, non-ſeulement ſur les objets particuliers ; mais encore ſur le total du tableau. Cet artifice, qui n'a été connu parfaitement que d'un petit nombre de Peintres, eſt le plus puiſſant moyen de faire valoir les couleurs locales & toute la compoſition du tableau. On peut dire avec vérité qu'il eſt la baſe du bon *coloris*.

Ayant à travailler ſur une ſuperficie plate, le Peintre qui veut faire illuſion à nos yeux, ne ſçauroit faire paroître la rondeur & le relief, & preſque le mouvement des objets naturels, que par une dégradation ménagée des teintes, & par l'oppoſition des clairs & des bruns répandus artiſtement ſur la ſuperficie plate de ſa toile.

Les demi-teintes, les *glacis*, les *reflets*, les *repouſſoirs*, les *reveilions*, font des effets merveilleux de *repos* & de *fuites*. Souvent les clairs chaſſent les ombres, & les ombres chaſſent les clairs réciproquement. Les lumieres réunies par des paſſages tendres, n'en font qu'une, & l'accord de toutes les couleurs produit un *Clair-obſcur* ſi bien ménagée, qu'il a fait une illuſion entiere ſur les yeux des plus clair-voyans.

Pour parvenir à ce but, il faut une grande connoiſſance des effets de la lumiere ſur les objets, & de ſa diſtribution. Un cops opaque, ſitué ſur un plan, porte ou fait ombre dans ſa partie oppoſée à celle qui eſt éclairée, & cette ombre s'étend ſur le plan ou ſur les corps voiſins, ſuivant que l'objet intercepte plus ou moins de rayons, relativement à ſes dimenſions de hauteur & de largeur. Les régles d'optique apprennent celles de l'incidence de la lumiere, & non la ſcience de la perſpective, qui n'enſeigne guéres que les proportions des objets dans une poſition donnée, & leur dégradation. *Voyez* OPTIQUE & PERSPECTIVE.

Le Peintre ſuppoſe le jour de ſon tableau comme bon lui ſemble ; mais il doit diſpoſer les objets, quoiqu'à ſon gré, toujours de maniere qu'il puiſſe en tirer tout l'avantage poſſible dans la diſpoſition des objets particuliers, des groupes & du tout enſemble. S'il y introduit des accidens, il faut que ce ſoit pour faire valoir

quelques parties, sans cependant déranger, ni détruire l'économie des lumiéres & des ombres générales qui composent le *Clair-obscur*.

Quelque lumineuse & éclatante que soit d'ailleurs & de sa nature, une couleur, elle ne doit pas être désignée par le terme de *clair*, si on l'affecte à la partie d'un objet qu'on ne suppose pas éclairée par une lumiere directe. Elle formera alors une demi-teinte, ou un reflet, ou une ombre; & un velours chargé, une étoffe, quelque brune qu'elle soit de sa nature, fût-elle même noire, donnera ce qu'on appelle des *jours* & des *clairs* dans ses parties illuminées par des rayons directs. La disposition des clairs & des bruns ne doit donc pas s'entendre des couleurs brillantes ou lumineuses, & des couleurs brunes ou obscures, mais de la distribution des lumieres & des ombres; & l'on voit en effet bien des tableaux composés de couleurs brunes, dans lesquels le *clair-obscur* est très-bien observé.

Il y a cependant un choix à faire dans les couleurs qu'on employe sur les différens objets d'un tableau, & même dans ceux qui sont un groupe. Ceux qui doivent frapper davantage l'œil du spectateur, demandent une couleur plus brillante & plus lumineuse; mais toutes doivent être tellement amies, qu'elles ne présentent rien de dur & de désagréable. Si elles étoient également éclatantes & éclairées, les rayons de lumieres paroîtroient éparpillés; il n'y auroit pas ce repos que produisent les grandes masses de lumiere & d'ombre, qui doivent être imitées de celles de la *grappe de raisin*, suivant les régles observées par les meilleurs Peintres. Les couleurs des draperies d'un groupe ne sont donc pas soumises à la fantaisie de l'Artiste, au point d'avoir la liberté d'habiller les figures d'un groupe, des couleurs que bon lui semblera, dès qu'il aura une fois déterminé celle de la figure principale. La draperie blanche, ou d'un rouge éclatant, d'une figure subordonnée, éteindroit une draperie grise ou brune de la figure principale.

On donnoit autrefois le nom de *clair-obscurs* à des tableaux peints en blanc & noir seulement. Ils étoient fort en vogue du tems de

Polydore ; il en fit lui-même beaucoup à la fresque, que l'on voit encore à Rome. Aujourd'hui, le grand esprit, le goût raffiné, sçait assortir ridiculement les *clair-obscurs* ou camayeux à la couleur du meuble de l'appartement.

Clair-obscur, en fait d'Estampes, est une pièce tirée à trois planches, dont les couleurs à l'huile imitent le dessein. C'est sans doute ce qui a donné l'idée de l'Impression à trois couleurs. *Bosse.*

Un dessein lavé d'une seule couleur, où dont les ombres sont d'une couleur brune, & les lumieres rehaussées de blanc, est un *dessein de clair-obscur. Encyclop.* Ces Auteurs donnent aussi le nom de *clair-obscur* aux Estampes en maniere noire.

CLARTÉ. *Voyez* Jour, Clair, Lumiere.

CLEF DE LA VIS. C'est, dans une Presse d'Imprimerie, un morceau de fer plat, plus large par le commencement que vers le bout, lequel se met au trou de l'arbre qui est au bas de la boëte. C'est ce qui soutient la platine attachée aux quatre coins de la boëte. Autrefois on mettoit la *Clef* au milieu de la boëte ; mais ce n'est plus l'usage. *Voyez* Presse.

CLOU. Parties plus dures que les autres dans un bloc de marbre : on les y trouve semés par-ci-par-là ; on les appelle aussi *Nœuds*. Ces *Cloux* sont dangereux, parce qu'ils sont sujets à faire éclater le marbre.

COBALT, COBOLT ou KOBOLD ; demi-métal, suivant Mr. Brandt, sçavant Chimiste Suédois ; on l'avoit pris pour une substance terreuse, à cause de sa grande friabilité occasionnée par son tissu, qui forme un assemblage de petites lames ou feuillets déliés d'un gris qui tire un peu sur le jaunâtre. Il ressemble beaucoup au bismuth ; mais il est d'une nature si différente, qu'il ne s'allie même pas avec lui dans la fusion. Il a la propriété de donner une couleur bleue à la fritte du verre, & c'est avec lui que l'on fait le soufre & l'azur. *Voyez* Email.

Une maniere de connoître si le *cobalt* est propre à faire un beau bleu, c'est de le faire fondre dans un creuset avec deux ou trois fois son poids de borax, qui deviendra d'un beau bleu, si le *cobalt* est de bonne qualité.

lité. Les vapeurs qu'exhale ce demi-métal dans la fusion, sont arsenicales, par conséquent très-dangéreuses.

COCHENILLE, petit insecte dessèché qu'on nous apporte de l'Amérique en petits grains, la plûpart convexes & cannelés d'un côté, & concaves de l'autre. On estime comme la meilleure *cochenille*, celle qui est d'un gris teint de couleur tirant sur l'ardoise, mêlée de rougeâtre & de blanc; on la nomme *mesteque*. Elle est employée pour teindre l'écarlate & le pourpre : c'est elle qui fait la base du carmin & de la laque. *Voyez* la Préface.

COLLE, matiere factice & tenace, qu'on employe liquide pour unir deux ou plusieurs choses, de maniere à ne pouvoir ensuite les séparer que plus ou moins difficilement, selon la nature de la colle. Il y en a de différentes sortes en usage dans les arts qui font l'objet de ce Dictionnaire.

La *colle d'Angleterre* ou *colle-forte*, est une préparation de cartilages, des nerfs, des pieds & des peaux des grands poissons, des taureaux & des bœufs. On fait macerer ces matieres dans de l'eau, ensuite bouillir à un feu doux jusqu'à leur dissolution presqu'entiere : on coule ensuite la liqueur avec expression, & on la fait épaissir sur le feu; puis on la jette sur des pierres plates & polies, ou dans des moules, où on la laisse sécher & durcir. On doit la choisir nette, claire, luisante, de couleur rouge-brune. Elle sert pour la peinture en détrempe.

COLLE DE FARINE. Elle se fait en délayant de la farine d'abord avec un peu d'eau; on en ajoute à mesure, jusqu'à ce que tout soit bien délayé, & que la composition soit comme de l'eau bien trouble, & d'un blanc gris : on met ensuite le vase sur un feu doux, & l'on remue toujours l'eau, jusqu'à ce qu'elle soit épaissie; sans cette précaution, la farine qui se précipiteroit au fond du vase, s'épaissiroit d'abord, & se cuiroit sans former de la colle. Pour la rendre plus forte, on y met de l'ail à proportion de la quantité, & pour empêcher les mittes de s'y mettre, on y verse quelques gouttes de vinaigre, quand elle commence à s'épaissir.

Elle sert à apprêter les toiles pour les tableaux,

avant d'y mettre l'impreſſion, & pour les rentoiler. *Voyez* APPRET, RENTOILER.

COLLE DE FLANDRES : elle ne differe de celle d'Angleterre, qu'en ce qu'elle eſt moins tenace, plus mince, plus tranſparente, & faite avec plus de choix & de propreté. On en fait le même uſage pour la peinture : on en fait auſſi de la *colle à bouche*, pour coller le papier, en la faiſant refondre, & y ajoutant un peu d'eau & quatre onces de ſucre-candi par livre de colle.

COLLE A DOREUR. Je mets ici cette colle, parce que la dorure tient en quelque choſe à la Peinture, à cauſe des bordures dont on pare ſi richement les tableaux.

Elle ſe fait avec des peaux d'anguilles bouillies dans de l'eau : quand on veut l'appliquer, on y mêle du blanc d'œufs battu, après l'avoir fait chauffer ; on en paſſe enſuite une couche ſur l'aſſiette de blanc, & on y applique l'or, que l'on brunit quand il eſt ſec, ou que l'on laiſſe mat à volonté.

COLLE A MIEL, autre colle de Doreurs. Elle ſe fait en mêlant du miel dans de l'eau de colle, avec un peu de vinaigre. On fait une couche du tout bien mêlé, qui par ſon gluant & ſa tenacité attache fortement les feuilles d'or qu'on y applique.

Quelques-uns font diſſoudre de la gomme arabique dans de l'eau bouillante, & quand elle eſt diſſoute, ils y ajoutent un peu de vinaigre, & la couche comme la précédente, avant d'appliquer l'or.

COLLE DE GANDS. Pour la faire, on coupe en petits morceaux des rognures de peau blanche, de laquelle on fait les gands ; on les fait macerer pendant quelques heures dans de l'eau chaude, que l'on fait enſuite bouillir à petit feu juſqu'à ce que ces rognures ſoient diſſoutes, ou preſque diſſoutes. On coule le tout avec une forte expreſſion à travers un linge clair, & l'on fait évaporer l'eau juſqu'à ce que la *colle* étant refroidie, elle ait la conſiſtance d'une gelée de viande. On peut la faire auſſi avec des rognures de parchemin. Cette colle eſt la plus fine & la meilleure pour la peinture à gouache & à détrempe.

COLLE D'ORLEANS c'eſt de la colle de poiſſon

blanche, pure & nette, détrempée dans de l'eau de chaux bien claire, pendant vingt-quatre heures : on la retire, on la fait bouillir dans de l'eau commune, & on l'employe chaude.

COLLE A PIERRE ou DES SCULPTEURS. C'est un mêlange de poudre fine de marbre, de colle-forte & de poix resine ; on réduit le tout en corps liquide, dans laquelle on ajoute une couleur qui convienne aux marbres cassés, dont on veut rejoindre les morceaux. *Voy.* CIMENT.

COLLE DE POISSON, est une espece de colle que les Anglois & les Hollandois nous apportent de Moscovie, où elle se fait avec les parties mucilagineuses, les nageoires, la peau, &c. d'un poisson qui s'y trouve très-communément. Quelques Auteurs l'appellent *Huso* ou *Exosis*, & disent qu'on le voit aussi dans le Danube.

Pour faire cette colle, on coupe en petits morceaux toutes les parties de ce poisson, que nous avons nommées, on les met macerer dans de l'eau chaude ; on les fait bouillir à petit feu dans la même eau, jusqu'à ce qu'elles soient dissoutes en colle. Quand elle a acquis une certaine consistance un peu solide, on l'étend en feuilles, & on en forme ensuite de petits pains, ou on la roule en cordons, auxquels on donne diverses figures. Il faut la choisir blanche, claire, transparente, en cordons menus, & sans odeur. Celle qui est en gros cordons est sujette à être remplie d'une colle jaune, séche & quelquefois de mauvaise odeur.

Celle que l'on débite en petits livrets, n'est pas d'une si bonne qualité. Lorsqu'on veut la rendre plus forte, on la brise en petits morceaux à coups de marteau ; on met ces morceaux dans un pot de fayence à col étroit, avec deux ou trois doigts de bonne eau-de-vie par dessus : on place le vase au bain Marie, à un feu doux jusqu'à ce que la colle soit fondue ; on la laisse ensuite refroidir, & on y ajoute de l'eau-de-vie en quantité suffisante, quand on veut l'employer.

COLOMBINE. *Voyez* LAQUE.

COLOPHONE, térebentine cuite dans de l'eau jusqu'à ce qu'elle soit devenue solide, blanche & cassante. Elle est employée dans les vernis.

COLORIER, terme de Peinture : donner aux objets que l'on peint, les lumieres, les ombres & les couleurs de ceux que la nature nous présente, ſuivant leur poſition & le dégré de leur éloignement. On ne dit pas *colorer* dans ce ſens-là, parce que *colorer* ſignifie ſeulement donner une couleur à une liqueur, à de l'eau, ou à quelqu'autre choſe réelle & déterminée. Ainſi on dit cette liqueur eſt bien *colorée ;* ce vin eſt trop *coloré*, &c. On le dit auſſi des objets naturels.

L'illuſion que ſe propoſe la Peinture, n'aura lieu que très-imparfaitement, ſi le tableau n'eſt bien *colorié*. Pour y réuſſir, il faut obſerver ſoigneuſement l'amitié des couleurs, leur liaiſon & leur rapport, pour la diſtribution des maſſes de lumieres & d'ombres, & pour les vraies teintes, enſorte que tout le tableau ſemble avoir été peint de ſuite, & d'une même palette.

La vivacité des couleurs ſemble s'affoiblir à proportion que les objets *colorés* s'éloignent de l'œil : l'air qui les environne, & qui ſe trouve entr'eux & l'œil de celui qui les conſidere, répand comme un léger nuage qui s'épaiſſit, pour ainſi dire, ſuivant l'augmentation de la diſtance ; les objets paroiſſent perdre quelque choſe de leurs couleurs locales, par l'effet de cette diſtance ; les lumieres & les ombres ſont moins ſenſibles ; les demi-teintes ſemblent ſe confondre avec les clairs & les bruns ; & les traits qui frappent dans les objets qui ſont proches, diſparoiſſent, s'évanouiſſent & ſe perdent dans les maſſes, plus ou moins, ſuivant leur éloignement. *V.* Clair-obscur.

COLORIS, c'eſt une partie des plus eſſentielles de la Peinture, par laquelle l'Artiſte donne aux objets qu'il peint, la couleur la plus avantageuſe & la plus reſſemblante à celle des objets naturels qu'il ſe propoſe d'imiter, pour faire illuſion aux yeux.

Quoique le bon *coloris* ſoit d'une ſi grande conſéquence, peu de Peintres y réuſſiſſent : les plus entendus dans cette partie, touchent à peine au point qui nous laiſſe encore quelque choſe à deſirer. Heureux ſont ceux qui approchent même du Titien, du Correge, de Rubens & de Vandeck, qui paſſent pour les meilleurs *Coloriſtes*. Cha-

un cherche à imiter la na-
ıre, & chacun par diffé-
entes voies, prétend arri-
er à ce but.

On donne des régles pour
deſſein, pour la compo-
tion : mais peut-on en don-
er d'autres pour le *coloris*,
ue celle d'exhorter les Ar-
ſtes à donner tous leurs
oins pour imiter les cou-
eurs vraies des objets na-
ırels le plus près qu'il eſt
oſſible, toujours cependant
ivant le dégré d'éloigne-
nent & l'effet que produit
plus ou le moins de lu-
iere dans le lieu où le Pein-
e les ſuppoſe ?

Cette régle devient inu-
le pour qui n'a pas l'œil
on, dans le ſens qu'on dit
voir l'oreille bonne, eû
gard à la muſique. Il ne
ffit pas de bien voir, il
ut voir bien ; avoir une
licateſſe particuliere par
pport à la beauté, à la
rité, & à la variété des
uleurs & de leurs tein-
s.

Pluſieurs cauſés phyſiques
ndent même ſouvent l'œil
alade, ſans qu'on le ſoup-
nne tel, à cauſe de l'ha-
ude du mal. La différence
l'organiſation de l'œil,
t que les uns voyent mieux
objets qui ſont éloignés,
e ceux qui ſont près ; elle
produit un effet contraire dans d'autres, & ces différences qui ſont infinies, ne ſont pas ſenſibles à celui qui voit de telle ou de telle maniere, parce que peu inſtruit de ſon organiſation particuliere, & de ce en quoi elle differe des autres, il penſe que tous les hommes voyent comme lui.

Le tempérament y contribue auſſi beaucoup : il faut l'étudier, & s'efforcer de corriger ce qu'il feroit faire infailliblement de défectueux. Un Artiſte bilieux ou mélancholique, tendra naturellement à un *coloris* jaune, ou verdâtre & plombé, ou tirant ſur le charbon. Le phlegmatique donnera dans un *coloris* fade, dans le ton de la craye. Le ſanguin anime ſes carnations, les rend vives & brillantes, pourvû que la bile ne ſe mêle pas de la partie ; elle en terniroit l'éclat par un jaune qui donneroit au *coloris* un ton de brique. Nous avons un exemple bien ſenſible de l'influence du tempérament actuel ſur le ſens de la vûe : une fille malade de la jauniſſe, voit une partie de cette humeur répandue ſur tous les objets qui l'environnent.

C'eſt donc peu que d'a-

voir le desir d'acquerir cette partie de la Peinture, qui fait la moitié de cet art, si la disposition de l'organisation ne seconde pas cette envie.

Ce défaut des organes, qui rend les objets souillés de teintes étrangeres, altere la pureté de ce genre de sensation. Il faut donc essayer, tâter ses teintes, consulter ses amis sur ses essais, & les mettre dans le cas de dire leur sentiment avec franchise, & profiter de leurs avis.

La mauvaise habitude souvent puisée dans l'école du Maître, est aussi la source des défauts du *coloris*. On doit donc s'efforcer de rectifier ses mêlanges, & de corriger en soi ce que de mauvais principes ont gâté. Un Maître sans orgueil feroit le bonheur de ses Eleves, si au lieu de ses propres tableaux, il faisoit son possible pour leur procurer les tableaux des plus grands Maîtres à copier.

Deux choses sont comprises sous le *coloris*; la couleur locale & le clair-obscur. La couleur locale est celle qui est naturelle à chaque objet, & que le Peintre doit faire valoir par la comparaison : cette industrie comprend encore la connoissance de la nature des couleurs, c'est-à-dire de leur amitié & de leur antipathie. Le clair-obscur fait valoir les couleurs locales & toute la composition du tableau; c'est lui qui par la distribution des lumieres & des ombres, dirige le *coloris*, cette partie si essentielle de la Peinture, que c'est par elle qu'elle est distinguée de la Sculpture & de la Gravûre.

La plûpart des Peintres, ou ne sont pas assez persuadés de cette vérité, ou ne donnent pas toute l'attention qu'ils devroient, pour en apprendre les principes. Cette indifférence qui marque trop combien peu ils les connoissent, retarde infiniment les progrès qu'ils pourroient y faire. La science du *coloris* est bien plus difficile qu'on ne pense, puisque depuis environ trois cens ans que la Peinture est ressuscitée, à peine compte-t-on huit à dix Peintres qui ayent bien *colorié* : peut-être aussi que les essais que l'on fait, ayant pour modele la variété infinie des objets que l'on traite, cette variété a été cause qu'on n'a pas établi de régles bien précises à cet égard.

Le Titien avoit-il de meilleurs yeux que tant d'autres ? Où s'étoit-il fait des régles particulieres ? & s'il s'en étoit formé, ne pourroit-on pas marcher sur ses traces, en faisant sur ses ouvrages des observations attentives, judicieuses, qu'on tourneroit ensuite à son propre avantage par des essais réitérés ?

Mais pour cet effet, il faudroit avoir une tournure d'esprit qui le rendit attentif à tout, & propre à pénétrer les véritables causes des effets qu'on admire. Combien de Peintres ont copié le Titien nombre d'années, en y faisant même toutes les réflexions dont ils étoient capables, & n'ont jamais compris les finesses & les délicatesses du *coloris* de ce grand homme ? Ils sont demeurés de malheureux copistes, & ont toujours conservé la mauvaise maniere qu'ils avoient prise dès les commencemens, ou sous de mauvais maîtres, ou d'après leurs mauvais yeux, qui leur faisoient voir les objets naturels, colorés comme ils avoient coutume de les peindre. Le Peintre né pour l'art, vole de ses propres aîles ; il sçait s'affranchir de la tyrannie d'une mauvaise habitude : mais, il faut l'avouer, un grand Maître coûte autant à la nature, qu'un Héros : son genie surmonte tous les obstacles. Rubens a eu la maniere du Titien ; s'il l'a rendue plus crue, il nous l'a rendue aussi plus sensible : & plût-à-Dieu que tous les ouvrages de nos Peintres fussent fardés du fard dont quelques-uns taxent les morceaux de ce Peintre célebre. Cette prétendue exagération de couleurs & de lumiere qu'on lui reproche, est, selon M. de Piles, une véritable industrie qui fait paroître les objets plus véritables, s'il faut ainsi parler, que les véritables mêmes.

La vérité du *coloris* ne consiste pas précisément à donner aux objets peints la véritable couleur locale des naturels, mais à faire ensorte qu'ils paroissent l'avoir, parce que les couleurs artificielles ne pouvant atteindre à l'éclat & à la vérité de celles qui sont en la nature, le Peintre ne peut faire valoir les siennes que par comparaison, soit en diminuant les unes, soit en exagérant les autres.

Nous apprenons par l'expérience, que la couleur locale des objets réels paroît

s'affoiblir dans l'éloignement; l'air intermédiaire qui nous paroît bleu ou gris, en étant la cause, la couleur des objets artificiels doit en participer, suivant le plus ou le moins de leur éloignement supposé : de-là la diminution qu'on est obligé de donner à la vivacité de certaines couleurs, & l'exagération qui supplée à ce qui manque à quelques-unes, pour produire l'effet desiré.

Celui qui se propose d'imiter les couleurs des objets naturels, doit aussi varier son *coloris*, selon le sujet, selon l'heure de la journée, le moment de l'action, & suivant le lieu où se passe la scene; car tout le ton du tableau doit être d'accord avec l'action; gai, si c'est un sujet de joie; sombre & brun, s'il est triste, grave ou terrible.

Quoiqu'on puisse dire en général, qu'un Peintre est maître de son jour, & qu'il est comme un Musicien qui joue seul, & qui donne à son instrument le ton qu'il lui plaît; il n'en est pas moins vrai que le Peintre, & particulierement le Paysagiste, doit s'en tenir à certaines régles indépendantes de son caprice. Les différens momens de la journée, le matin, le midi & le soir, le tems pluvieux ou serein, ne présentent pas les couleurs des objets réels au même dégré de vivacité & d'éclat : plus le jour est serein, plus les couleurs doivent être nettes & brillantes. Le tems pluvieux & couvert semble en ternir l'éclat; elles paroissent s'obscurcir avec lui : à mesure que la nuit gagne sur le jour, tout dans la nature semble se livrer au noir de la tristesse, comme si les objets même inanimés regrettoient la lumiere du Soleil qui échappe, leurs couleurs s'évanouissent avec lui, & la joie seule de son retour les ramene. Plus il avance sur l'horizon, plus l'éclat de ces couleurs augmente. Mais il faut néanmoins toujours faire attention qu'une salle, un vestibule, demandent pour les objets qu'ils renferment, un *coloris* proportionné à la lumiere dont on suppose vraisemblablement qu'ils y peuvent être éclairés, & ne pas leur donner autant de force & d'éclat, que s'ils étoient représentés en rase campagne ou sur un perron.

Quand on dit que tout le ton d'un tableau doit être

d'accord avec l'action, & participer de la couleur dominante de la figure principale, on ne prétend pas exclure cette variété bien ménagée des autres couleurs, qui est tellement requise pour le bel effet, que sans elle un tableau ne seroit qu'un camayeu. Un ciel également bleu, par-tout plairoit beaucoup moins que si cette monotonie étoit rompue par quelques nuages, ou par les rayons d'un soleil levant ou couchant, qui termineroient l'horison.

Ce n'est pas non plus dans une bigarrure de couleurs différentes que consiste la beauté du *coloris* de l'ensemble d'un tableau, mais dans leur juste distribution, guidée par la connoissance de l'amitié qu'elles ont entr'elles, afin qu'elles se fassent valoir & se soutiennent les unes & les autres. S'il s'agit du *coloris* de chaque objet considéré séparément, sa beauté dépend de la rupture & du mêlange des couleurs de la palette, ensorte que par ce mêlange & la distribution qu'une main habile sçait en faire, la pierre peinte, par exemple, ressemble à la pierre naturelle; que les carnations paroissent des chairs véritables, suivant l'âge & le sexe des figures, & enfin que non seulement chaque objet particulier représente parfaitement la couleur de ceux que le Peintre s'est proposé d'imiter; mais que tous ensemble fassent une agréable union, & une harmonie séduisante.

Dans le *coloris*, comme dans les proportions, le Peintre doit toujours faire choix de ce que la nature offre de plus beau & de plus parfait; mais il faut aussi faire attention que ce beau n'est pas le même dans tous les âges & dans les deux sexes. Le teint d'un jeune-homme ne conviendroit pas au vieillard même le plus frais; comme le tendre, le délicat & le vermeil d'une jeune fille, ne va pas à une vieille de soixante & dix ans, quelque vigueur & quelque santé qu'on lui suppose. Tout frappe dans un tableau; le *coloris* même a son expression: car celui d'un homme en santé, exprimeroit mal l'état d'un homme malade.

Mais un Peintre s'efforcera en vain de donner à chaque objet le *coloris* caractéristique qui lui convient, s'il ne fait une étude particuliere, pour acquerir une parfaite connoissance de

la valeur des couleurs, & des qualités propres à chacune. Pourra-t-il ſans elle ménager cette ſçavante exagération, qui donnant plus de relief aux objets, & rendant leurs caractéres plus ſenſibles, faſſe dans toutes les diſtances le même effet ſur l'œil, que les objets naturels ? Cette exagération a lieu particulierement dans les tableaux qui doivent être vûs de loin, autrement ils perdroient par la diſtance la plus grande partie de leur beauté.

C'eſt enfin le *coloris* qui contribue le plus à l'illuſion, & qui rend le Peintre, le plus parfait imitateur de la nature.

On dit un *coloris fier*, *précieux*, *vigoureux*, *piquant*.

COLORISTE. Ce terme peut s'appliquer à tous les Peintres en général ; mais on donne cette épithete particulierement à ceux qui entendent bien la maniere de rendre dans leurs tableaux les couleurs naturelles des objets qui y ſont repréſentés. On dit, tel ou tel Peintre étoit bon *Coloriſte* : tel & tel étoient de fort méchans *Coloriſtes*. *V.* l'article précédent.

COLOSSALE. Terme qui ſe dit de tout ce qui eſt d'une taille & d'une hauteur plus que les choſes de même nature, qui paſſent pour être d'une grandeur plus que commune. Il ſe dit particuliérement des ſtatues & des figures peintes ou ſculptées. On repréſente toujours St. Chriſtophe d'une taille *coloſſale* & giganteſque. Toutes les figures peintes dans des dômes, & pour être miſes dans des endroits fort élevés, doivent être *coloſſales* & bien frappées. Une colonne *coloſſale* ne peut entrer dans aucun ordre d'Architecture ; elle doit être ſolitaire comme celle de Trajan.

COLOSSE, Statue giganteſque d'une hauteur & d'une taille démeſurée. Charès, Diſciple de Lyſippe, fit d'airain le Coloſſe de Rhodes, qui repréſentoit Apollon, & qui, ſelon Pline, Liv. 34. Ch. 37. étoit d'une grandeur ſi prodigieuſe, que peu d'hommes pouvoient embraſſer ſon pouce. Il ajoute qu'il étoit placé ſur le Port de Rhodes, & que les Vaiſſeaux pouvoient paſſer entre ſes jambes, voiles déployées. Mais nos Modernes penſent que Pline étoit dans l'erreur à cet égard. Un tremblement de terre le

culbuta. Il avoit, dit-on, 70 coudées de haut, on fut 12 ans à le faire, & coûta 300 talens. Un Soudan d'Egypte ayant pris Rhodes, fit emporter les restes qu'il y trouva de cette statue, dont 900 chameaux eurent leur charge. Quelques-uns disent que ce fut un Juif qui le mit en piéces, après l'avoir acheté des Sarrasins.

COMPAS COURBÉ, *ou* COMPAS SPHÉRIQUE, *ou* COMPAS DE CALIBRE; instrument à deux branches, dont les Sculpteurs se servent pour mesurer les grosseurs des corps ronds, parce qu'il embrasse les parties, ce que ne peuvent faire les compas à jambes droites. N°. 18.

On l'appelle aussi *compas d'épaisseur*; il ne differe du *compas* ordinaire qu'en ce que ses branches sont courbées.

Les Graveurs en planches de cuivre se servent aussi d'un *compas d'épaisseur*, pour trouver le véritable endroit du revers de la planche qu'ils veulent repousser & corriger quand il s'y est glissé quelque faute en gravant. On met la planche entre les deux branches, & lorsque celle qui est du côté de la gravûre a été fixée sur l'endroit qu'on veut repousser, on marque le revers avec la branche qui est de ce même côté. N°. 19. Ces compas ont les pointes d'acier.

COMPOSER, arranger, distribuer, disposer sur la toile toutes les parties d'un sujet que le Peintre a inventé, & qu'il veut représenter dans son tableau. *Voyez* COMPOSITION.

COMPOSITION. Art d'inventer, & de disposer convenablement tous les objets qui doivent entrer dans la représentation d'un sujet de Peinture, de Sculpture, ou de Gravûre.

La *composition* est d'une très-grande conséquence pour la beauté d'un tableau: elle dirige, elle régle les idées que le Peintre veut exciter en nous. Lorsqu'elle est bien entendue, l'ensemble frappe au premier coup d'œil; on est flatté, on est saisi. Est-elle mal entendue, ses différentes parties, fussent-elles d'ailleurs très belles, font naître une confusion d'idées semblables à celle qui regne dans les objets du tableau: on en est dégouté comme d'un livre, où les belles pensées, les traits bien frappés, mais rapportés & semés sans ordre

& ſans méthode, ſe trouvent noyés dans le clinquant des phraſes ampoulées, & dans le fatras de termes choiſis qui ne diſent rien.

Quand on ſe propoſe la repréſentation d'un ſujet, il faut d'abord connoître tout ce qui doit y concourir, ſoit qu'on le puiſe dans l'hiſtoire, dans la nature ou dans ſon génie. L'habitude au travail n'apprend pas à diſpoſer tout avec goût, avec graces, avec diſcernement. On naît Peintre, comme on naît Poëte : l'étude perfectionne ſeulement le goût naturel.

Les différentes parties d'un tableau doivent former un tout, un enſemble qui plaiſe par la correſpondance des unes avec les autres. Il n'y faut rien qui paroiſſe y être jetté au hazard; chaque objet demande ſa place, veut avoir ſes proportions convenables & relatives, & que chaque figure y faſſe ſon office : autrement un tableau ne feroit qu'un amas confus d'objets.

Lorſqu'à une certaine diſtance, à laquelle on ne diſtingue pas les objets en particulier, ou leur action, l'enſemble du tableau doit paroître un compoſé de maſſes de jours & d'ombres, dont la derniere ſerve comme de repos à l'œil, & que les formes de ces maſſes, de quelque nature qu'elles ſoient, réjouiſſent la vûe, ſoit qu'elles conſiſtent en champs, en arbres, en draperies, ou en figures. L'enſemble enfin ſera agréable & recréatif, & les formes avec les couleurs préſenteront toujours un coup d'œil ſatisfaiſant.

Les grandes maſſes ne produiront cet effet qu'autant qu'elles feront ſubdiviſées comme celles d'une draperie par des plis & des reflets.

Si l'on place une grande maſſe de jour ſur un champ brun, il faut que les extrémités de ce jour n'approchent pas trop les bords du tableau, & que ſa plus grande force ſe trouve vers le centre. *Voyez* MASSE, COULEUR, EFFET, INTELLIGENCE.

Chaque ſujet hiſtorique d'une Peinture n'admet qu'une action, un inſtant même de cette action; & tout ce qu'un Peintre ſe propoſe de faire entrer dans ſon tableau, doit concourir à repréſenter cet inſtant unique. Tout ce qu'il y introduiroit des inſtans qui ont précédé ou ſuccédé, n'appartiendroit plus à la véritable *compoſition*, & en-

freindroit les loix de *l'unité du tems.*

Toute action fournit divers inſtans ; c'eſt au Peintre à faire choix du plus favorable & du plus intéreſſant, néanmoins toujours relativement aux loix de la Peinture ; car le plus pathétique pourroit être le plus intéreſſant & le plus frappant dans le récit, ſans être le plus favorable pour la diſpoſition des groupes, des figures, ou pour l'effet des lumieres & des ombres.

Un Peintre devroit ſe regarder comme un homme de tous les Pays, & n'adopter aucun goût national ou particulier, dans la crainte qu'ils n'influent dans ce choix, & ne lui ôtent la liberté entiere de ſaiſir l'inſtant qui lui préſente des avantages en plus grand nombre. Ce choix appartient proprement à l'*invention*. Je renvoye le Lecteur à cet article.

L'unité d'action ſe réduit à ne pas faire entrer dans la *compoſition* d'un tableau, deux inſtans, qui partageroient infailliblement l'attention du Spectateur, & rendroient le ſujet moins frappant. Quelque liés qu'ils puiſſent être, ce ſont deux faits qui ſe ſuccedent, & l'un prend toujours tellement ſur l'autre, que le plus intéreſſant, perdant ce que le moins frappant lui enleve, l'objet que le Peintre a dû ſe propoſer, n'eſt pas parfaitement rempli.

Cette régle n'exclut cependant pas ces inſtans ſi intimement liés avec ceux qui les précedent, ou les ſuivent, qu'on ne ſçauroit les ſéparer ſans perdre beaucoup de l'effet & de l'expreſſion. On ne paſſe pas tout d'un coup d'une grande triſteſſe à une grande joie, ou de la douleur au plaiſir. La premiere paſſion laiſſe toujours quelques traces après elle. Il y a des nuances & des paſſages qui participent de l'une & de l'autre, comme la nuit ne fait place au jour que par l'aurore. C'eſt ce que Rubens a très-bien obſervé dans ſon Tableau de la Gallerie du Luxembourg, qui repréſente la naiſſance de Louis XIII. La Reine Marie de Medicis y eſt aſſiſe ſur le pied de ſon lit, avec un air qui exprime parfaitement la joie d'avoir mis un fils au monde, avec les ſuites inſéparables des douleurs de l'enfantement. Si par un ſcrupule mal entendu pour obſerver cette unité d'action, Rubens n'a-

voit exprimé que la joie ou la douleur, il eût perdu tout le fin, tout le délicat que lui offroit ces deux instans, qui, quoique séparés, pour ainsi dire, deviennent un, & ne sont qu'une action, dont l'expression est admirable, & l'impression si douce, qu'on ne se lasse pas de la sentir.

C'est en considérant l'unité d'action que le Peintre doit être scrupuleux pour le choix des péisodes, qui ne doivent jamais être introduites que pour renforcer l'expression de l'ensemble du tableau. N'y sont-elles mises que pour l'ornement, elles deviennent souvent plus qu'inutiles? sont-elles trop frapantes, elles partagent l'attention, & c'est un des plus grands défauts qu'un Peintre ait à se reprocher.

Mais quoique le Peintre doive se proposer dans sa *composition*, de n'exciter qu'une seule & même passion, rarement déterminée, & presque toujours combattue par des alternatives d'interêts ou opposés, ou du moins variés, il est des cas où il lui est permis de s'écarter de cette loi. Tels sont tous les sujets composés, où les différens acteurs de la scène, souvent agités par des passions diverses, varient les impressions par leurs différens mouvemens, & par la variété des intérêts qui les occupent dans ce moment. A mesure que l'œil se promene, & qu'il réfléchit sur les caracteres exprimés sur le visage, ou par les mouvemens des acteurs, le spectateur se joint, pour ainsi dire, d'intérêt avec chaque figure ou chaque groupe, & éprouve successivement les mêmes passions des unes & des autres, ou sent des émotions contraires, suivant les dispositions actuelles de son cœur. L'action est une, prise en elle-même; mais les circonstances qui concourent à la former, sont multipliées. Frappé presque également des unes & des autres, comment fixer son attention sur une seule?

De tels sujets sont toujours assez féconds, sans avoir besoin du secours des épisodes. Un Peintre qui n'a pas assez de genie pour s'en passer, ne mérite pas le nom de Peintre. Qu'on varie les attitudes, les caracteres, les groupes, mais toujours sans perdre de vûe l'unité d'action, & qu'on ne trouve jamais dans un tableau des *figures à louer*, des épisodes inutiles, ou des circonstances de l'action qui ne sont

pas intimement liées, avec l'inſtant que le tableau préſente.

La loi de l'unité, par rapport au lieu de la ſcene, n'eſt pas moins ſévere. Le Peintre ne peut ſuppoſer ce lieu à ſa fantaiſie, ni repréſenter dans un payſage ce que l'Hiſtoire dit s'être paſſé dans un appartement : bien plus, dès qu'il a fait choix d'une ſalle, d'un veſtibule, conformément à l'Hiſtoire, il faut qu'il y repréſente l'action, ſans faire promener les yeux ailleurs. A la faveur de quelque fenêtre ou d'une porte ouverte, il peut égayer la vûe par quelque bout de lointains & de payſages amuſans, lorſque la ſcene eſt repréſentée dans une ſalle. La perſpective vient auſſi fort heureuſement à ſon ſecours, ſi la campagne eſt le lieu propre à l'action : il peut alors varier le coup-d'œil par des collines, des eaux, des rochers, des fabriques; mais il ne peut changer le lieu; il ne lui eſt que permis d'en varier la décoration.

Cette décoration n'eſt même pas ſoumiſe à ſon caprice : elle doit être conforme aux loix de la convenance. Une chaumiere, une cabane de payſans, n'admettent point de colonnades ni de lambris dorés.

Dans toute action compoſée, il y a des acteurs principaux & d'autres ſubordonnés : le lieu même de la ſcene fournit ſouvent des objets qui lui ſont relatifs, & qui ne s'y trouvent pas déplacés, quoiqu'ils n'ayent pas un rapport immédiat avec l'action; mais chaque figure, chaque objet doit être plus ou moins remarquable, à proportion de l'intérêt que l'on y doit prendre. Il ne faut cependant rien de négligé, & tout doit être également ſoigné dans un tableau. Mais de quelque maniere qu'on diſpoſe les maſſes, la figure & l'action principales veulent être diſtinguées par deſſus toutes les autres, & non ſeulement la figure & l'action principales, mais les membres mêmes, & les inſtrumens que l'acteur employe pour l'action.

Ce ſeroit tomber dans une extrémité auſſi vicieuſe, que de rompre l'harmonie de l'enſemble par une diſtinction trop exagérée : l'accord même des couleurs & des lumieres, d'où réſulte cette harmonie, contribue à rendre le principal objet plus ſenſible. La ſubordina-

tion des groupes particuliers, dont les plus foibles cedent aux plus forts, concourent à n'en faire qu'un, que le Titien appelloit l*a grappe de raiſin*. *V.* CLAIR-OBSCUR.

Les couleurs ne concourent pas moins à la beauté d'un tableau, que les maſſes. La principale figure devant être en général la plus viſible ou la plus frappante, ſes couleurs dominantes ſeront répandues ſur le tout, & donneront le ton au reſte des groupes & du tableau; car il faut une ſubordination des parties au tout, & des parties à d'autres plus principales, qui doivent auſſi ſe faire diſtinguer, & être traitées à proportion plus fiérement, qu'elles doivent être plus ſenſibles. Si la Peinture eſt ſœur de la Poëſie, elle ne l'eſt pas moins de la Muſique. Un tableau doit faire ſur l'œil, l'effet d'un concert ſur l'oreille : ſi on introduit dans celui-ci un inſtrument trop bruyant, ou diſcordant, l'harmonie eſt rompue, l'agréable repos ne s'y trouve plus, & l'on ſe ſent étourdi, loin d'en être flatté. Une partie trop éclatante & trop forte dans un tableau, produiroit un effet auſſi déſagréable; on aime à ſe promener d'objets en objets, de groupes en groupes, par ordre & avec plaiſir.

L'éclat des couleurs n'eſt pas toujours le plus ſûr moyen de faire diſtinguer la figure principale; le Peintre peut le faire, & le doit même, lorſqu'il ſe trouve dans la néceſſité de la mettre dans une place peu favorable; c'eſt alors qu'il faut attirer la vûe & réveiller l'attention par la couleur vive de ſa draperie, ou d'une partie ſeulement, ou par le fond ſur lequel cette figure eſt peinte, ou par quelqu'autre artifice : mais la force & l'éclat ſont inutiles où la place de la figure principale la rend aſſez viſible & aſſez diſtinguée; ce ſeroit cependant un défaut impardonnable que de l'éteindre par l'éclat des figures voiſines, & de la perdre ainſi dans la foule. Un tableau de l'Albane repréſente Jeſus-Chriſt dans l'éloignement, qui s'approche de ſes Diſciples placés ſur le devant du tableau; quelque petite que ſoit la figure de Jeſus-Chriſt, elle s'y trouve cependant la plus apparente, parce que le Peintre a eu l'adreſſe de la placer ſur une éminence, & de la peindre ſur la partie la plus

plus éclatante du ciel, précisément au-dessus de l'horizon.

Si l'unité d'action est absolument requise pour une bonne composition, on sent combien il est nécessaire d'en bannir toute figure inutile, oiseuse, & tout objet superflus ; le seul défaut de génie, ou le mauvais goût sont capables de les y introduire. Loin de *renforcer* l'expression de l'ensemble, ces figures languissent isolées ; elles se trouvent de trop dans *la compagnie*, elles y répandent un ennui & un froid qui dégoutent le spectateur.

Gardez-vous bien aussi de planter les figures comme des arbres en alignement, & réunissez-les par groupes ; faites-les converser ensemble, mais qu'elles ne soient pas ramassées au hasard sans intelligence & sans proportion.

Ce n'est pas encore assez qu'il se trouve une liaison entre les groupes, les figures, les objets mêmes du tableau ; on sent bien que des membres épars ne forment point une figure humaine, telle qu'elle puisse être ; à plus forte raison une figure gracieuse, animée, & en action. Le trop d'uniformité dans la position des membres rendroit une figure froide, déplaisante à voir ; le seul contraste peut y rappeller le feu & la vie. Contrastez donc les figures avec les figures, les membres avec les membres, les groupes avec les groupes ; il faut varier les attitudes ; que les bras, les jambes ne se répondent pas en lignes paralléles ; une figure droite doit être contrastée par une figure penchée. Mais point de gêne dans ces contrastes ; qu'un Peintre suive le naturel, sans quoi on seroit tenté de penser qu'il a conservé trop d'amour & d'affection pour ses porte-feuilles d'*Académies*, où la scrupuleuse attention sur l'attitude du modéle faisoit craindre d'en laisser échapper, même ce qu'il pouvoit avoir de défectueux.

Si le sujet demande plusieurs figures debout, il faut les varier par des ingénieux airs de têtes, ou des autres parties. Ce contraste s'entend aussi des masses, qui ne doivent être ni de même forme, ni de même grandeur, ni de même couleur. De deux draperies rouges, par exemple, le rouge de l'une doit être plus foncé que celui de l'autre ; les

jours, les ombres, les reflets, tout demande à être varié. Les draperies de couleur changeante sont d'une grande ressource dans ce cas-là. Quant au jet & aux plis, que l'art le céde à la nature, de maniere qu'il ne s'y fasse pas sentir. *Voyez* DRAPERIE.

Comme il n'y a qu'une action, qu'il n'y ait dans le tableau qu'une lumiere principale; les petites lumiéres éparses pétillent trop, elles éteignent l'effet de la principale, & celui des masses, si elles ne sont ménagées avec un art infini.

Une des principales parties de la Peinture est donc la *composition*. Dans ce grand Art, l'esprit parle toujours à l'esprit: quand un Artiste pense à exécuter un sujet, dès-lors son action principale doit être peinte dans sa tête, & ce tableau idéal le dirige dans toutes ses études.

Un de ses principaux devoirs doit être de donner tous ses soins pour que sa *composition* soit faite de maniere à ne laisser aucun doute sur l'action qu'il entreprend de représenter. On n'aime pas à mettre son esprit à la torture pour deviner; on ne veut avoir recours qu'à ses yeux, pour qu'ils retracent dans la mémoire ce qu'on veut y voir d'après le tableau. Le premier coup d'œil doit agir sur l'esprit; & toutes les idées que le tableau excite, doivent être nettes. Les Peintres Flamands, si l'on en excepte Rubens & Vandike, laissent presque toujours quelque chose à désirer dans la *composition* de leurs tableaux, dont les sujets sont pris de l'Histoire Sainte, soit qu'ils ne méditent pas assez sur leurs *compositions*, soit par d'autres raisons aussi peu capables de les excuser dans ce défaut.

Nombre d'Artistes tombent dans un autre non moins blâmable: ils vont chercher chaque figure, chaque partie de leurs tableaux dans leurs porte-feuilles, & les cousant ensemble après les avoir rapprochées, ils en font un habit de différens draps. Les morceaux, les études sont bien en elles-mêmes, elles ont tout le piquant de la nature, mais elles ne peuvent convenir à toutes les *compositions*. Qu'en arrive-t-il? On va puiser dans ce porte-feuille les détails d'une ordonnance qui devient par-là nécessairement languis-

ſante ; & ayant cherché dans cette ſource ce que le génie ne fourniſſoit pas, on préfere toujours quelques-unes de ces études, ou par la raiſon qu'elles ſont mieux exécutées, ou qu'elles ont plus d'attraits pour la façon de penſer : ſource malheureuſe d'où vient la répétition que l'on remarque trop ordinairement dans les tableaux du même Peintre. En vain a-t-on recours à des différences dans la lumiére, dans le ſtyle, dans le lointain ; on ne ſçauroit faire des tableaux qui parlent à l'eſprit, quand ils n'émanent pas du génie. On ſent les piéces de rapport, & l'on éprouve, en voyant ces eſpéces de tableaux, une monotonie qui dégoute. On aime l'art, on ſe prête quelque-tems à la propreté, à la délicateſſe du pinceau, à la fineſſe de la touche, à la beauté du ton, &c. mais on ne pardonne que difficilement à l'Artiſte.

Veut-il encore multiplier les motifs & les moyens de trouver de l'indulgence ? qu'il obſerve exactement le Coſtume dans ſes *compoſitions*. Que les figures ſoient vêtues à la mode du pays & du tems où l'action repréſentée s'eſt paſſée ; qu'un Chinois ou autre perſonnage d'Orient ne ſe préſente pas ſous la figure & l'habit d'un petit-maître d'Europe, on le méconnoîtroit, lui, les autres acteurs, & l'action.

On rencontre dans la plûpart des tableaux *compoſés* dans les commencemens du renouvellement de la Peinture, un défaut eſſentiel qu'on ne pardonneroit pas à un Artiſte de nos jours. Les loix de la perſpective n'étoient pas alors connues comme elles le ſont aujourd'hui, & leurs figures ſemblent collées, ou poſées les unes ſur les autres : les lointains n'y ſont pas obſervés, & l'œil de l'imagination ne s'y promene pas à l'aiſe dans les intervalles que les figures laiſſent entr'elles : il faut faire enſorte qu'on y voie circuler l'air, & que l'on puiſſe juger de la diſtance qui ſe trouve entre chaque objet. *Voyez* pour cet effet l'article PERSPECTIVE.

S'il eſt permis de s'écarter de quelques-unes de ces régles de la *compoſition*, ce ne peut être que dans le cas où le ſujet du tableau ſeroit traité hiſtoriquement en partie, & en partie allégoriquement ; mais il faut être extrêmement circonſpect à introduire dans ſes tableaux

êtres imaginaires personnifiés ; il ne faut tout au plus y admettre que ceux que l'usage, de tems immémorial, a admis. S'ils contribuent à la richesse de la *composition*, ils ne contribuent pas moins à répandre une obscurité profonde dans un sujet, qui d'ailleurs seroit très-clair & très-connoissable.

Le Peintre peut imiter le Poëte pour le feu, le génie, le style, l'expression ; mais qu'il n'abuse pas de ce dire d'Horace : Les Peintres & les Poëtes ont toujours eu une liberté entiere de faire entrer dans leurs compositions tout ce qu'il leur plaît.

. . . . *Pictoribus atque Poëtis,*
Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas.
ART. POET.

On permet aux seconds ce qu'on ne pardonneroit pas aux premiers ; & quoiqu'on doive inviter les Peintres à se familiariser avec les grands Poëtes par une lecture assidue de leurs ouvrages, une telle invitation ne peut avoir lieu que pour l'invention, où le sublime & l'élévation des idées sont requis : elle ne sçauroit convenir à la *disposition*.

Plusieurs, il est vrai, confondent encore, comme avant M. de Piles, l'invention qui trouve le sujet d'un tableau, & les objets qui doivent y entrer, avec la disposition qui les y met chacun à leur place convenable ; mais n'est-ce pas une erreur de les regarder comme synonimes, dès qu'ils présentent des idées si différentes ?

Une attention que tous les Peintres devroient avoir, seroit de faire des esquisses ou croquis des choses & des traits qui les frapperoient le plus dans la lecture de l'Histoire, de la Fable, de la Bible, de l'Iconologie, & s'accoutumer de bonne heure à inventer & à composer d'eux-mêmes ; c'est le moyen de devenir Peintres : car on ne doit pas donner cette qualité à ces génies bornés, qui, incapables de produire rien d'eux-mêmes, ne font que copier ou dérober les ouvrages d'autrui, qui mettent en cela toute leur industrie, & qui méritent si bien le reproche : *ô imitatores servum pecus.*

On donne des épithétes dans le bon ou mauvais sens, au terme de *composition* ; elles dérivent toutes du défaut du goût, ou

du manque de génie dans l'Artiste, ou de son peu d'attention pour les régles que nous avons détaillées, ou enfin des qualités opposées.

Dans le sens favorable, on appelle une *composition riche*, celle où la fécondité, le goût & la belle ordonnance se font voir & sentir. La multitude des figures ne constitue pas la vraie richesse : une *composition* n'est proprement riche que quand elle excite en nous beaucoup d'idées; & elle peut le faire avec une seule ou peu de figures. Le tableau du Poussin, représentant le déluge, que l'on voit au Palais du Luxembourg, réveille toutes les idées de ce désastre arrivé à la nature humaine : on y voit le trouble, la désolation, la destruction presqu'entiere du genre humain; on se sent saisi d'effroi, de crainte & d'horreur à son aspect; la mélancolie s'empare de l'ame, & on s'en éloigne, comme si ces torrens rouloient leurs eaux avec fureur pour nous engloutir. A peine y voit-on cependant deux ou trois figures qui font tous leurs efforts pour r'échapper au péril qui les menace.

Une *belle composition* est celle où chaque objet est bien à sa place, où les groupes sont bien contrastés, de même que les figures, & qu'elles expriment bien par leurs attitudes, leurs airs de têtes & leurs caractères, l'action que le Peintre s'est proposé de mettre devant les yeux. *L'élégance* d'une *composition* consiste dans le bon goût qui a présidé à la disposition des objets du tableau.

On appelle *composition chargée*, celle où les objets sont trop multipliés. La disette, au contraire, d'objets, rend la *composition maigre;* les attitudes forcées, *les mouvemens* & les *formes* hors de la nature, les dispositions contre le vrai de l'Histoire, & les positions des objets hors du vrai-semblable, relatif au fait, font les *compositions extravagantes*. Lorsque les caractères des passions & des airs de têtes sont exagerés, & pêchent par excès, les *compositions* sont *forcées* : elles sont *froides*, quand les figures manquent de caracteres, de passions & de vie. La figure principale est-elle éteinte, perdue dans la foule des autres, soit par sa position mal choisie, soit par les incidens qui l'éclipsent, soit parce que les autres figures sont plus sensi-

bles & plus frappantes, la *composition* est *confuse*.

Ce seroit entreprendre de traiter de tout ce qui concerne la Peinture, que de vouloir entrer dans le détail de toutes les parties qui ont un rapport direct ou indirect avec la *composition*. Chaque partie a son objet particulier que l'on trouvera expliqué dans les différens articles de ce Dictionnaire : c'est pourquoi je finis celui-ci par une exhortation aux Peintres trop scrupuleux, à ne faire entrer dans la composition de leurs tableaux, que des sujets déja traités une quantité de fois. L'Histoire Ancienne, l'Histoire de France, celle de chaque pays fournissent des faits assez remarquables pour une belle *composition* : il ne s'agit que du choix; heureux ceux qui s'affranchiront de cette servitude, pour voler de leurs propres aîles.

COMPOSITION *ou* ENDUIT est le nom que les Peintres donnent à un mélange de poix grecque, de mastic & de gros vernis bouillis ensemble dans un pot de terre, qu'ils appliquent ensuite avec une brosse sur les murailles qu'ils veulent peindre à l'huile, & qu'ils frottent après avec une truelle chaude pour mieux étendre & unir cette matiére avant d'y coucher les couleurs. Quelques-uns se contentent d'y donner deux ou trois couches d'huile toute bouillante, & l'impriment après avec des couleurs siccatives, telles que le blanc de craie, l'ocre rouge, & d'autres terres que l'on broye un peu ferme. D'autres font leur *composition* ou *enduit* avec de la chaux & de la poudre de marbre, ou du ciment qu'ils frottent avec la truelle, pour le rendre bien uni, & l'imbibent avec de l'huile de lin avec une grosse brosse; & quand ces enduits sont bien secs on les imprime comme nous l'avons dit. *Felib.*

CONNOISSANCE, art de distinguer & de juger de la beauté, de la bonté d'un tableau, de la maniere des Peintres ; en conclure que le morceau est original ou copie, & sorti du pinceau d'un tel maître.

Les meilleurs connoisseurs se trompent quelquefois dans la *connoissance* des noms ; & à dire vrai, quoiqu'il soit toujours fort agréable de connoître l'auteur d'un beau tableau, cet article n'est pas des plus essentiels : la véritable *connois-*

ſance de la Peinture conſiſte à être en état de juger ſi une peinture eſt bonne ou mauvaiſe, à faire la diſtinction de ce qui eſt excellent d'avec ce qui n'eſt que médiocre, & de ſçavoir rendre raiſon du jugement qu'on aura porté.

La *connoiſſance* des manieres eſt un autre article; elle conſiſte à juger un tableau par lui-même, c'eſt-à-dire par la touche, le deſſein, l'ordonnance, le coloris. Bien des gens paſſent pour connoiſſeurs, parce qu'ils ſont hardis à donner des noms, ce qu'on appelle, *baptiſer des tableaux*; mais dans la vérité ce baptême ſe réduit ſouvent à deviner des noms de Peintres.

On connoît l'auteur d'un tableau par ſa maniere. *Voy.* MANIERE; comme on connoît l'écriture de celui dont on a reçu pluſieurs lettres, & le ſtyle d'un homme dont on a lû pluſieurs Ouvrages. Ces deux *connoiſſances* ont des ſources différentes: l'une eſt produite par le caractere de la main, & l'autre par l'habitude & la réflexion.

Tous les tableaux portent ces deux caracteres: celui de la main eſt l'habitude que chaque Peintre a contractée dans ſa touche, & le ton de couleur. Celui de l'eſprit eſt le génie du Peintre, qui ſe diſtingue par ſa maniere de compoſer, & le plus ſouvent par ſes airs de têtes. Il ſe connoît encore par ſon deſſein plus ou moins coulant.

La *connoiſſance* fondée ſeulement ſur des marques aſſez ſenſibles, n'eſt cependant pas parfaite. Un médiocre connoiſſeur peut ſe laiſſer ſurprendre à quelques touches faciles, à la force ou à la foibleſſe des couleurs, à certains airs de tête que quelques grands maîtres ont affectés. Des répétitions de draperies, des manieres de coëffer & d'habiller des figures; enfin un je ne ſçai quoi d'extérieur qui frappe de maniere à s'y méprendre au premier coup d'œil, & peut faire regarder un tableau de l'école d'un Maître pour ſon ouvrage propre. Un éleve habile prend aiſément ſa maniere, & peut l'imiter ſervilement dans ce que nous venons de rapporter; mais le génie ne ſe communique pas, & la *connoiſſance* du génie eſt réſervée aux véritables & parfaits connoiſſeurs.

En fait de beaux Arts, la *connoiſſance* n'eſt pas à la portée de tout le monde:

celle de la Peinture, ſur-tout, demande beaucoup de génie, beaucoup d'eſprit, de mémoire, du goût naturel, & comme on dit, de *l'amour*. Ces dons du ciel doivent avoir été entretenu & nourris par la vûe fréquente & réfléchie des beaux tableaux, & par une imagination vive, qui rappelle la vérité des objets naturels, pour en faire la comparaiſon avec les objets repréſentés. L'œil d'un homme doué de toutes ces qualités, & qui n'auroit point encore l'étude néceſſaire, ſera infailliblement ſaiſi agréablement & frappé d'un beau morceau de Peinture. S'il n'en eſt pas content, il faut en conclure que la nature n'eſt pas imitée comme elle devroit l'être. Un homme d'eſprit qui ne ſera même pas inſtruit des préceptes de l'Art, peut juger les parties de l'eſprit d'un tableau.

Un connoiſſeur ne devroit avoir ni préjugé ni prévention pour les morts & les vivans: il peut avoir ſon goût particulier pour celui qui le flate; mais en général il ne doit aimer que l'art, & ne voir que par lui.

Pour s'inſtruire, il faut ſe rendre les principes de l'Art familiers par la lecture des bons livres; examiner comment ils ſont réduits en pratique dans les plus beaux tableaux, s'entretenir ſouvent avec ceux qui paſſent pour les plus intelligens; cependant ſans avoir trop de prévention pour leur capacité.

Le Poëme de Dufreſnoy ſur la Peinture, les Vies des Peintres de M. Félibien, les ouvrages de M. de Piles & ceux d'Antoine Coypel, ſont les meilleurs pour donner quelques ouvertures.

Il n'y eut peut-être jamais dans le monde un tableau ſans défauts; & il eſt extrêmement rare d'en trouver un qui ne péche viſiblement contre quelque précepte de la Peinture, aux yeux des Connoiſſeurs: Raphaël lui-même n'eſt point parfait dans ſes meilleurs tableaux. La perfection n'eſt pas faite pour l'humanité; il faut donc proportionner ſon jugement ſur la bonté d'un tableau, au dégré de ſa beauté & de ſa perfection.

Qu'un tableau ou un deſſein ait été, ou ſoit encore eſtimé de ceux que l'on regarde comme bons connoiſſeurs; qu'il faſſe ou qu'il ait fait partie d'une collection fameuſe; qu'il ait coûté cher; que l'ouvrage ſoit Ita-

lien ou non, ancien ou moderne, tout cela doit être de peu de poids, puisque dans l'ancien comme dans le moderne, dans les Ecoles d'Italie comme dans celles des autres pays, il y a eu de mauvais Peintres, par conséquent de mauvais tableaux. Les plus grands Maîtres eux-mêmes ont été inégaux, & ont eu des tons différens. Supposer donc qu'un ouvrage est bon, précisément parce qu'il est ou qu'on le dit d'un des plus grands Maîtres, c'est une erreur : il faut juger de la bonté des choses, par leurs qualités intrinseques. On peut néanmoins avoir quelquefois égard à l'intention que l'auteur avoit, ou a pû avoir en le faisant ; car un dessein, une esquisse, par exemple, fait pour une coupole ou autre chose, acquiert souvent du mérite pour le lieu, & même pour mille autres circonstances.

Bien d'autres choses sont requises, pour constituer la bonté & le dégré de perfection d'un tableau ou d'un dessein. La Peinture ayant pour objet, non-seulement de plaire, mais d'instruire, les tableaux qui réunissent ces deux qualités, seront toujours d'un mérite supérieur à ceux qui ne les auront pas, ou qui n'auront que l'une ou l'autre. Un paysan qui porte des fruits, peut être aussi-bien exécuté qu'un héros, qu'un Saint Paul prêchant : mais tous deux également bien peints, il n'est pas douteux que les tableaux du héros & de l'Apôtre, sont préférables à celui du paysan. De même entre deux tableaux, dans l'un desquels on admire le *moëlleux*, le *gras* & le *délicat* du pinceau seulement, & dans l'autre un peu moins de ces qualités, mais une belle invention & une ordonnance bien entendue, ce dernier mérite la préférence.

Il en est de même quand il s'agit de concurrence entre un sujet d'histoire & un tableau de fleurs, ou d'animaux, ou un paysage, ou une bambochade, lorsque les uns & les autres sont bien exécutés : la raison en est, que ces derniers peuvent plaire ; mais ils n'ont pas le mérite du premier, qui est de plaire & d'instruire à la fois.

On doit ensuite examiner l'invention, la composition, le dessein, l'expression, le coloris, la touche, le costume, la grace & la grandeur.

L'invention plaît & instruit, l'expression plaît & émeut, le dessein ou la simple imitation des contours & des formes plaît seulement, de même que la touche & le coloris : la composition a cela de plus, qu'elle facilite l'instruction, en disposant les parties où elles doivent être : le costume instruit & plaît ordinairement : la grace & la grandeur plaisent & instruisent. Ces deux dernieres qualités ne sont pas particulieres à l'Histoire, ni à quelque sujet que ce puisse être : elles relevent l'idée de chaque espece, elles contribuent à l'impression que le tableau fait sur notre esprit ; elles allument dans nous cette émulation noble & vertueuse, que le Peintre a sçu donner aux objets & aux figures humaines.

Pour qu'un tableau soit un morceau *capital*, il doit, dans tous les genres, être bien imaginé, de bon goût, du meilleur choix & bien composé. Il faut que l'expression convienne au sujet & aux caracteres propres des acteurs de la scene, qu'elle ait assez de force & de netteté pour faire appercevoir au premier coup d'œil l'intention du Peintre. Les attitudes, le coloris, les airs de têtes particulierement, les draperies mêmes, enfin tous les accompagemens doivent concourir à cette expression générale ou particuliere. Il faut que les différentes parties soient bien contrastées, qu'elles se soutiennent, & se fassent valoir réciproquement ; qu'il n'y ait qu'un jour principal, qui avec les jours subordonnés, les réflets, les clairs & les bruns, composent une harmonie & un *tout-ensemble*, qui fasse sur l'œil & sur l'esprit un effet aussi agréable qu'une bonne piece de musique le fait sur l'oreille.

Il faut que le dessein soit correct, les proportions & l'expression des figures, exprimées & variées suivant l'âge & le sexe des personnes ; que le coloris soit conforme au moment du jour où se passe l'action, gai, brillant, sombre ou triste, suivant le sujet ; mais toujours naturel, beau & disposé de façon qu'il plaise.

Quant aux couleurs, qu'elles soient *couchées* & fondues avec délicatesse & suavité ou d'une maniere épaisse, brute & ferme, il faut que la légereté & l'assurance de la main s'y fassent remarquer.

C'est sur le plus ou le moins de ces parties, dans lesquelles un Peintre aura excellé, qu'il faut mesurer le dégré de son mérite. Ainsi l'exactitude *séche* & la correction du dessein d'Albert Durer ne peuvent entrer en concurrence avec la *divinité*, les graces du pinceau & l'harmonie sublime du Correge.

» Mais pour faire cette » juste comparaison, il faut, » dit M. de Piles, avoir le » goût & les yeux épurés. » J'entends par le goût épu» ré, un esprit vuide non » seulement de cette pré» vention grossiere qui s'em» pare si facilement des es» prits médiocres, mais en» core de celle qui se glis» sant insensiblement dans » les meilleurs, par l'édu» cation ou par une créance » trop facile, ne montre les » choses que par un côté, » & ne laisse plus de liberté, » pour voir & pour exami» ner. « L'amour de la gloire de la patrie en aveugle aussi quelques-uns. » Telle a été » la prévention des Ro» mains, qui n'estimoient » que Raphaël; des Flo» rentins, qui lui préféroient » Michel-Ange, & de l'E» cole de Venise qui tenoit » pour le Titien, comme » celle de Bologne a depuis » fait pour les Caraches. » Par des yeux épurés, » j'entends cette pénétra» tion naturelle, ou *acqui*» *se*, qui ne laisse rien » échapper, & qui voit tout » ce qu'il y a à voir dans » un ouvrage, par les yeux » du corps & par ceux de » l'esprit, sans s'arrêter aux » épithetes de *divin*, d'*ad*» *mirable*, & aux éloges » dont la plûpart des cu» rieux & des faiseurs de » catalogues de leurs cabi» nets, sont ordinairement » trop prodigues.

CONNOISSEUR, qui est instruit des régles, des préceptes, & de tout ce qu'il faut pour porter un bon jugement sur un morceau de peinture, sculpture, gravûre ou dessein.

Bien des gens passent pour Connoisseurs dans ces arts, & ne le sont nullement. Les uns sont au fait des manieres, & sont très-peu en état de bien juger de la bonté d'un tableau : d'autres auront cette derniere qualité, & ne font que peu de cas de l'autre. Le nombre des vrais Connoisseurs est très-petit : on peut en juger après avoir lû attentivement l'article *Connoissance*, & le discours sur la science d'un Connoisseur.

CONNOITRE (se) en Peinture, avoir les qualités requises pour distinguer l'excellent du bon, le bon du médiocre, en fait de Peinture, de Sculpture & de Gravûre, être en état de juger si un tableau est original ou copie, & quel en est l'auteur. *Voyez* CONNOISSANCE, CONNOISSEUR.

CONTORSION, se dit en Peinture des attitudes forcées & des traits outrés du visage. Quant aux attitudes, c'est un défaut contre la correction du dessein, quoiqu'elles soient possibles; & ceux qui ne sçavent pas mesurer les traits, & estimer les mouvemens des muscles du visage, suivant la passion qui les meut, sont sujets à les outrer, s'imaginant rendre l'expression plus sensible. *Voyez* EXAGERATION.

CONTOUR, en termes de Peinture, signifie les lignes qui renferment la superficie d'une figure dans tous les sens qu'on peut la prendre, ou si l'on veut, ce sont les lignes qui distinguent à nos yeux le tout en général, & chaque partie en particulier d'une figure. Les *contours* n'ont de la grace qu'autant qu'ils sont flamboyans & ondés, coulans, grands & presqu'imperceptibles *au toucher*, comme s'il n'y avoit ni éminences ni cavités. Ils doivent être conduits de loin, sans interruption, pour en éviter le grand nombre. Il faut pourtant bien prendre garde qu'en donnant aux membres une forme ondée, on ne fasse paroître les os brisés ou disloqués. *Cette régle doit s'appliquer particulierement aux figures qui reposent plus sur un pied que sur les deux.* Ces *contours* ont je ne sçai quoi de vif & de remuant, qui rend les figures plus animées. Quand ils ne sont point faits de cette façon, ils deviennent durs, roides & manierés.

Contours ondoyans, coulans, grossiers, certains, équivoques, austeres, grands, forts, nobles, résolus, arrêtés, puissans, terribles, sont tous des expressions qui sont expliquées dans leurs articles.

CONTOURNER, en termes de Peinture, veut dire dessiner les contours. Ce Peintre *contourne* bien une figure. *Dufresnoy. Voy.* CONTOUR.

CONTRAINT, en termes de Peinture, se dit d'un dessein qui n'est pas

ferme, dont les traits ne sont pas coulés hardiment, qui sent la gêne & l'esclavage. Un dessein copié est presque toujours *contraint*, & c'est à quoi on le distingue de l'original, quand on n'a pas celui-ci devant les yeux. On dit aussi qu'une figure est *contrainte*, quand son attitude n'est pas naturelle.

CONTRAINTE, en termes de Peinture. *Voyez* CONTRAINT.

CONTRARIETÉ, en termes de Peinture : quand une couleur produite par le mêlange de deux ou plusieurs autres, est rude à la vûe, on dit qu'il y a de la *contrarieté* & de l'antipathie entre ces deux couleurs. *Voyez* ANTIPATHIE, SYMPATHIE, AMITIÉ, UNION.

Il faut toujours éviter de rompre une couleur avec une couleur qui lui est *ennemie* ; on doit même observer de ne pas les approcher dans un tableau, à moins que l'on n'ait que deux figures à traiter, ou que parmi un grand nombre de figures, on ne veuille en faire remarquer quelqu'une des principales du sujet, qui autrement seroit éteinte & confondue avec les autres. C'est ainsi que le Titien a fait dans son tableau du triomphe de Bacchus, où il a placé Ariadne sur l'un des côtés, & ne pouvant la faire remarquer par les éclats de lumiere qu'il a voulu, selon les régles, conserver dans le milieu, il lui a donné une écharpe de vermillon, sur une draperie bleue, pour la détacher de son fond qui est déja une mer bleue, & pour attirer sur cette figure l'œil du spectateur. Paul Veronese dans sa nôce de Cana, a vêtu de bleu & de vermillon la personne du Christ, parce qu'elle est un peu enfoncée dans le tableau.

Les couleurs qui ont de la *contrarieté*, se rompent quelquefois ensemble ; mais pour les allier, on doit y mêler quelques couleurs qui ont de l'amitié avec elles, & qui s'accordent avec celles que l'on veut, pour ainsi dire, réconcilier.

CONTRASTE, signifie en Peinture une variété de couleurs, de disposition des objets, d'attitudes des figures & de leurs membres, d'une maniere cependant toujours belle & naturelle.

Cette variété de disposition des objets, forme le *contraste* dans les groupes. Que de trois figures assemblées, l'une se montre par

devant, l'autre par derriere, la troisieme par côté, c'est un *contraste.* Chaque figure doit *contraster* avec les figures du même groupe, & chaque groupe avec les autres groupes du tableau.

On dit aussi qu'une figure est bien *contrastée*, lorsque dans son attitude on remarque une opposition des membres, qu'ils se croisent, & qu'ils se portent de différens côtés ou différemment : c'est en quoi consiste le *balancement.* Le *contraste* exige aussi la variété des couleurs dans les groupes, & dans les objets qui les composent. Une même couleur n'empêche cependant pas le *contraste*, pourvû que dans un objet elle soit vive & brillante, & très-foncée, ou extrêmement affoiblie dans l'autre. On dit *ce groupe, cette figure, font un beau contraste ; ce Peintre fait bien contraster.*

CONTRASTER, éviter la répétition. *Voyez* CONTRASTE.

CONTRECALQUER, tracer les traits d'un dessein à contresens, après les avoir calqués. Pour cet effet, on calque d'abord avec du papier verni; on pose le côté dessiné sur la planche, & un papier rougi entre-deux, & l'on passe la pointe sur tous les traits, qui se marquent sur le vernis de la planche dans le sens contraire au dessein du tableau : les estampes qui en viennent, se trouvent conformes au sens de la Peinture.

CONTRE-CHASSIS, second chassis ordinairement de papier verni ou huilé, que les Peintres & les Graveurs placent dans la chambre au-devant du chassis ordinaire, pour rendre la lumiere moins vive, & plus égale. *Voyez* CHASSIS.

CONTRE-EPREUVE *ou* CONTR'EPREUVE, terme de Graveurs qui signifie la représentation d'une figure tirée sur un autre fraîchement, imprimée ou dessinée, mais de maniere que ce qui étoit à gauche dans l'original, se trouve à droite dans la *contre-épreuve. Voy.* la maniere de faire les contre-épreuves dans l'article suivant.

CONTRE-EPREUVER *ou* CONTR'EPREUVER, tirer une épreuve sur une autre; ce qui se fait ainsi : après avoir pris le trait en papier verni d'un vernis de Venise, & avoir calqué son dessein, comme nous l'avons dit au mot calquer, on

prend un papier blanc de même grandeur que le trait, & trempé de la veille, comme pour imprimer une estampe, & l'on mouille ce trait par derriere avec une éponge un peu humectée, prenant garde qu'il n'aille point d'eau sur le côté dessiné, ce qui empêcheroit le crayon de contre-épreuver. Le trait étant ainsi humecté, l'on prend un cuivre au moins aussi grand que ce trait, afin qu'en le posant dessus, le papier ne déborde pas : on place ce cuivre à plat sur la table de la presse, & l'on a soin de le couvrir d'un papier propre & humecté, pour empêcher qu'il ne salisse le trait; on pose ensuite le trait sur le cuivre, de façon que le côté dessiné soit dessus, & on le couvre du papier blanc qu'on a préparé pour en recevoir la contre-épreuve, & ayant mis dessus quelques maculatures ou feuilles de papier gris aussi humectées, on pose doucement sur le tout plusieurs langes, & on le fait passer sous la presse suffisamment chargée : cela fait, en découvrant votre trait, on voit qu'il a marqué sur le papier blanc. Vous repasserez tout de suite sur le cuivre vernis le papier fraîchement décalqué, sans lui donner le tems de sécher. La presse doit alors être bien serrée, & la tourner lentement, afin que le crayon marque mieux sur le vernis, ce qui contr'épreuve le trait sur le cuivre : on ne passe la planche qu'une fois sous la presse, de peur que les traits ne se doublent; enfin cette opération faite, le trait se trouve marqué sur le cuivre dans le même sens qu'il étoit dessiné sur le trait, & le même encore que le tableau original, mais avec beaucoup plus d'esprit qu'on ne pourroit faire en calquant à la pointe.

S'il est nécessaire que l'estampe vienne du même sens que le tableau ou dessein original, ce qu'on est obligé de faire, quand il y a des actions qui doivent se faire de la main droite, & qui viendroient à gauche sur l'estampe, si l'on gravoit sur le cuivre, du même sens que l'original; alors il faut *contre-épreuver* tout de suite son trait sur le cuivre, sans le faire d'abord décalquer sur un papier blanc, comme on l'a dit ci-dessus, & l'on peut dans ce cas dessiner ce trait avec de la mine de plomb qui marquera assez sur le vernis, mais qui ne le feroit

pas si bien sur le papier. De cette façon l'Estampe viendra dans le même sens que le tableau ; mais on est obligé alors de graver au miroir, comme on le voit au mot *Miroir*. Quelques-uns disent *contr'éprouver*.

CONTRE-HACHURES (*gravûre & dessein*), c'est après avoir fait des hachures dans un dessein ou sur une planche, les couper par de nouvelles hachures, ou diagonalement, ou obliquement, ou quarrément, selon que l'exigent les ombres de certains objets : c'est ce qu'on appelle *contre-hacher*. *Voy.* HACHURES, TAILLES.

CONTREJOUR, jour ou lumiere opposée à quelque chose qui la fait paroître désavantageusement. Il ne faut qu'un contrejour, pour empêcher de voir la beauté d'un tableau. Les femmes, pour cette raison, se placent à contrejour ; elles ne veulent pas que le grand jour leur donne sur le visage.

CONTRE-TAILLES & CONTRE-HACHURES signifient à peu près la même chose en termes de Gravûre en cuivre ; en fait de dessein, on dit seulement *contre-hachures*, & *contre-tailles* dans la Gravûre en bois. Ce sont des secondes & troisiemes tailles qui coupent quarrément ou obliquemenr les premieres, suivant les ombres & les objets que l'on veut représenter.

Les *contre-tailles* & les *triples-tailles* sont dans la Gravûre en bois l'écueil des Commençans & des Graveurs médiocres, qui n'ont pas l'adresse de la main dans la conduite & la direction de l'outil. Ils sont sujets à rendre les *triples-tailles pouilleuses*, c'est-à-dire peu nettes, mal coupées, cassées par-ci par-là, & interrompues. *Voyez* GRAVURE EN BOIS.

Ces tailles que l'on fait les unes sur les autres, comme par opposition, doivent être plus quarrées & plus unies dans toutes sortes de gravûres, quand il s'agit de représenter des rochers, parce que le caillou & la pierre qui composent les rochers, sont plus unis & plus polis que le terrein des montagnes dont ils sont parties. *Voyez* TAILLES, HACHURES.

CONTRE-TAILLER. *Voyez* l'article précédent.

CONTRETIRER, c'est à peu près le même que *calquer*. Il y a bien des manieres

nieres de *contretirer* un dessein, une estampe ; outre celles dont nous avons parlé dans l'article *Calquer* ; on y réussit encore en frottant une glace avec de l'eau gommée, mêlée d'un peu de vinaigre. La glace étant séche, on pose sur le dessein ou estampe, le côté non frotté, & l'on dessine sur le côté frotté, avec de la sanguine, tous les traits & contours qu'on voit à travers de la glace : on couche ensuite une feuille de papier humecté sur ces traits, qui les enleve de dessus la glace, & les reçoit. Ce terme n'est guéres d'usage, *calquer* dit tout.

Quant aux tableaux, la maniere la plus prompte & la plus usitée, est de les *contretirer* au voile, ce qui s'appelle *prendre au voile*, dont *voyez* l'article.

CONVENANCE, en Peinture signifie non seulement l'accord des parties, pour former un tout qui ne soit pas ridicule, mais la sagesse & le goût dans le choix de ces parties prises relativement ou séparément. C'est la *convenance* qui assigne à chaque objet d'un tableau le caractere qui lui convient par rapport à sa grandeur, sa disposition, sa forme, sa richesse ou sa simplicité. C'est par elle qu'on ne loge pas un Roi dans une maison de Bourgeois, & un Charbonnier dans un palais. C'est elle qui enseigne à ne pas habiller une paysanne d'étoffes de drap d'or ou de soye, à ne pas mettre la tête d'un jeune-homme sur le corps d'un vieillard, ni la main d'une femme au bout du bras d'un homme ; à conserver à chaque objet ses proportions naturelles, suivant la perspective ; à donner à chaque figure le caractere qui lui convient, suivant la passion naturelle qui le meut, selon son âge, son sexe & sa condition ; à garder le *costume*, tant pour les fabriques, les habillemens, les armes, &c. que pour la maniere d'agir ; enfin à disposer tout de maniere que l'ensemble fasse un tout d'accord ; à ne rien introduire dans ses compositions qui ne soit vraisemblable, énergique, naturel & conforme aux régles du bon goût & de la bienséance. *Voy.* COMPOSITION.

La plûpart des Peintres ignorent, ou ne font pas assez de cas des loix de la *convenance*, soit dans les contrastes, soit dans les attitudes, soit enfin dans la

disposition des objets pour l'ordonnance de leurs tableaux. Quelques-uns les regardent comme des minuties, pendant que les gens connoisseurs & de bon sens les traitent de fautes réelles, parce qu'ils sçavent de quelle conséquence sont les *convenances* essentielles, surtout dans un art qui a pour objet de faire illusion, de plaire & d'instruire, & qui ne doit par conséquent rien exposer aux yeux, qui ne soit une imitation exacte de la belle nature. La bienséance n'est pas tout-à-fait la même que *convenance*; il ne faut donc pas les confondre.

COPAL, résine dure, jaune, luisante, transparente, dont il y a deux especes : la premiere appellée *copal oriental*, est fort rare; on nous l'apporte des grandes Indes & de la Nouvelle-Espagne. Elle rend au feu une odeur approchante de celle de l'oliban. La seconde espece découle sans incision d'un grand arbre des montagnes des Isles Antilles. Quelques-uns l'appellent *karabé*, parce qu'elle lui ressemble. Cette seconde espece nous est apportée par Nantes ou par la Rochelle. On doit la choisir la plus belle & la plus nette; elle fait la base principale du beau vernis de Martin. Elle ne se dissout pas dans l'esprit de vin sans une préparation dont on fait un secret; il faut auparavant la mettre en digestion dans un dissolvant résineux & huileux.

COPIE, répétition d'un morceau de Peinture, de Sculpture, de Gravûre ou de dessein. Celui qui sert de modele pour faire cette répétition, s'appelle original, quand il a lui-même été fait d'après nature, ou de *pratique* : c'est pourquoi l'on dit *travailler d'après nature*, & non *copier d'après nature*.

Pour faire un original, on puise ses idées dans la nature, que l'art ne sçauroit égaler; & c'est des ouvrages défectueux de l'art, qu'on les emprunte pour faire une *copie*. On a le champ libre pour la touche, le coloris, les attitudes, la disposition & l'expression, quand il s'agit de faire un original, & l'on est tellement astreint & borné quand il faut copier, que l'ouvrage ne sçauroit avoir cet air libre, ni cet esprit qui se fait voir dans un original : le même Peintre qui feroit l'un & l'au-

tre, n'y mettroit même pas la même beauté. Supposant que le Copiste fût plus habile que l'auteur de l'original, la copie n'égalera pas le tableau du second, parce qu'il est presque impossible que la main exécute parfaitement ce que l'imagination n'a pas conçue. D'ailleurs un habile homme ne s'amuse guéres à faire des *copies ;* elles sont communément l'ouvrage d'une main médiocre.

Mais quoiqu'on dise avec raison, qu'une *copie* est ordinairement inférieure à son original, il peut arriver qu'elle soit meilleure. Un Peintre médiocre peut avoir eu une grande pensée, & n'avoir pas sçu la rendre avec toutes les beautés dont elle étoit susceptible. Qu'un très-habile homme saisisse d'après lui cette pensée dans tout ce qu'elle a de sublime & de beau, il en perfectionnera la touche, le coloris, l'expression : la *copie* alors qu'il en aura faite, sera préférable à l'original.

Certains Peintres ont copié si exactement des tableaux, que des grands Connoisseurs même ont été embarrassés à distinguer la *copie* de l'original. Les amateurs de tableaux doivent donc être très-circonspects, soit dans leurs jugemens, soit dans leurs achats, sur-tout quand il s'agit des grands Maîtres de l'Ecole Italienne, parce qu'on voit encore aujourd'hui des *copies* de leurs tableaux, faites avec une franchise, une hardiesse & une facilité surprenante.

Quand en copiant un tableau ou un dessein, on ne s'astreint pas précisément à la touche, à la maniere du Maître, & à tous les traits de l'original, le tableau n'en est pas moins une copie, comme une traduction est toujours une traduction, quoiqu'habillée à la Françoise, & qu'elle ne soit pas littéralement servile.

On peut dire de certains morceaux, qu'ils ne sont proprement ni copies, ni originaux. Ce sont ceux qui tiennent de l'un & de l'autre. Lorsque, par exemple, dans la composition d'un tableau d'histoire on fait entrer une ou plusieurs figures prises d'un tableau d'un autre Peintre, le tableau du premier est *copie* dans cette partie, & original dans le reste. C'est pourquoi on dit qu'un Peintre *se copie* quand il place dans un second tableau, une figure, des airs de têtes, des attitudes pré-

cisement les mêmes qu'il avoit employées dans un de ses ouvrages précédens.

Une copie dans laquelle on a corrigé ou d'invention ou d'après nature, & dans laquelle le copiste a changé quelque chose d'assez essentiel, est d'une dénomination équivoque; mais elle appartient plus à la *copie* qu'à l'original.

Le même Peintre pour sa propre satisfaction, ou pour faire plaisir à quelqu'ami, fait quelquefois deux tableaux semblables pour la composition, la touche; mais en faisant le second, il lui survient des idées plus vives sur le sujet, qui pouvoient lui être échappées dans le premier; il rendra l'expression plus forte & plus énergique, le coloris plus brillant, & plus vrai dans le second, celui-ci doit-il passer pour copie?

Il est encore des tableaux d'une autre espéce qu'on pourroit regarder comme de seconds originaux. Ce sont ceux que d'excellens Peintres se sont donné la peine de faire d'après certains fameux morceaux peints à fresque ou autrement sur les murs des Eglises. *Voy.* ORIGINAL. CONNOISSANCE.

COPIER, travailler servilement d'après quelque chose, & l'imiter en tout, autant que l'habileté du copiste le permet. *Copier* ne s'entend pas seulement du travail que l'on fait d'après un original, on *copie* souvent d'après d'autres *copies*, ou d'après des estampes. On dit *copier la nature*, & non *d'après nature*. Dans ce cas il faut toujours faire choix de ce qu'elle a de plus beau & de plus parfait, & suppléer par l'art à ce qu'elle peut avoir de défectueux.

Quand on *copie* un tableau pour le graver, l'estampe qui en vient s'appelle *originale*; & celles qui sont faites d'après celle-ci, ou d'après d'autres, sont des *copies*. *Voyez* ESTAMPE.

COPIER avec le pronom personnel (se) se dit aussi en Peinture, d'un Peintre qui se répéte. *Voyez* RÉPÉTER.

COPISTE. En termes de Peinture, se dit d'un Peintre qui ne fait point de tableaux de son invention, & qui ne travaillent que d'après d'autres. Un *Copiste*, qui n'est que copiste, quelqu'habile qu'il soit, n'est jamais regardé comme un bon Peintre.

COQUILLE. Les Peintres en mignature & Eventaillistes mettent leurs couleurs dans des *coquilles* de

moules de rivieres ou autres, & les y fixent en les détrempant avec de la gomme arabique diſſoute dans de l'eau. On les y laiſſe ſécher, & on garantit ces couleurs de la pouſſiere & autres ordures, en les couvrant de papier. C'eſt de-là qu'eſt venu le nom *d'or* ou *d'argent en coquille*, que les Enlumineurs & Eventailliſtes mettent en uſage. *Voyez* OR, ARGENT.

COQUILLE, eſt auſſi un ornement de Sculpture, imité des conques marines.

Coquille double, eſt celle qui a deux ou trois levres.

COQUILLIER, eſt une boîte diviſée en petites caſes, dans leſquelles on met les coquilles qui contiennent les couleurs.

CORBEILLE, morceau de Sculpture en forme de pannier rempli de fleurs ou de fruits, qui ſert à terminer quelque décoration. On en fait en bas relief & en ronde boſſe, ſuivant la place qu'ils doivent occuper.

CORDON DE SCULPTURE. Moulure ronde en forme de tore, employée dans les corniches des appartemens. Elles ſont ainſi nommées, de ce qu'on y traite des fleurs, des feuilles de chêne ou de laurier continues, quelquefois des rubans. Ces cordons étoient autrefois fort en uſage dans les bordures des tableaux; ce qui les fait encore appeller *bordures à cordons.*

CORNE D'ABONDANCE. Ornement de Peinture & de Sulpture, ordinairement placé par attribut allégorique, pour déſigner l'abondance. C'eſt une eſpece de corne tournée en ligne ſpirale, allant toujours en s'élargiſſant, de l'ouverture de laquelle ſortent des fruits, des fleurs, des bijoux, des médailles, &c.

CORNET, en termes de Peintres en miniature, eſt un étui d'ivoire dans lequel on met une certaine quantité de petits godets auſſi d'ivoire, & garnis des couleurs broyées & gommées pour s'en ſervir dans le beſoin.

CORPS, terme employé par les Graveurs, pour ſignifier la ſolidité, la largeur & l'épaiſſeur de la partie du burin, qui eſt aiguiſée en forme qui tient du lozange & du quarré. Le burin doit être aſſez délié par la pointe; mais il ne faut pas que cela vienne de trop loin, afin qu'il conſerve aſſez de *corps*, pour pouvoir réſiſter ſelon les néceſſités de l'ouvrage. *Boſſe.*

Corps percé. Expreſſion en uſage chez les Peintres & les Graveurs, pour ſignifier une couleur claire placée ſur une autre claire, & qui ne font d'effet que par leur différence. Le corps percé eſt un *accident* fort à éviter, parce qu'il ruine l'intelligence du clair-obſcur. *Ab. Boſſe.*

CORRECT, *V.* Correct.

CORRECTEMENT, *Voyez* Correction.

CORRECTION, terme de Peinture qui ſe dit en parlant du deſſein. Un deſſein bien *correct*, bien arrêté. La *correction* conſiſte dans la juſteſſe des proportions, dans les contours & les arrondiſſemens des figures, bien rendus ſelon le vrai de la nature. On ne ſçauroit faire un deſſein bien *correct*, ſans connoiſſance de l'Anatomie & du corps humain; c'eſt pourquoi tous les Peintres devroient deſſiner leurs figures d'après nature, & la belle nature. Le Titien n'étoit pas *correct* dans ſes deſſeins; le Pouſſin, le Brun deſſinoient *correctement.* Raphaël eſt infiniment eſtimé pour la *correction* du deſſein.

CORROYER, pétrir la terre glaiſe, & en ôter tout ce qu'elle a de contraire à l'uſage de la Sculpture.

COSTUMÉ (Peinture) terme adopté de l'Italien: c'eſt la conformité de la repréſentation d'un ſujet de Peinture avec l'action même hiſtorique, ſuivant les mœurs, les caracteres, les modes, les uſages, les habits, les armes, les bâtimens, les plantes, les animaux, les loix, le goût, les richeſſes du pays & du tems où s'eſt paſſée l'action que le Peintre ſe propoſe de repréſenter.

Pour l'exactitude entiere du *coſtumé*, il faut qu'il y ait quelques ſignes particuliers, qui déſignent le lieu où la ſcene s'eſt paſſée, & les perſonnages du tableau; repréſenter le lieu tel qu'il étoit, quand il eſt connu, & prendre garde à n'y rien mettre de contraire aux notions qu'on peut en avoir.

Le *coſtumé* demande auſſi que l'on donne aux perſonnages la couleur des carnations, & l'habitude de corps que l'Hiſtoire dit leur être propres: on comprend encore dans le *coſtumé*, tout ce qui concerne les bienſéances, le caractere & les convenances propres à chaque condition, &c. *Voyez* Convenance.

Quand on dit qu'il faut toujours obſerver le *coſtumé*, cette loi ſouffre quelque exception. Les habillemens du tems ont à la vérité l'avantage de devenir hiſtoriques pour la poſtérité ; mais ils entraînent ſouvent un très-grand déſavantage pour le bel effet. Cet inconvénient eſt très-ſenſible dans la Sculpture, encore plus que dans la Peinture. Un Guerrier moderne, dont les cheveux ſeroient arrangés à la mode du jour, la chemiſe qui paſſeroit le haut de la cuiraſſe & les braſſarts, formeroient un ouvrage de petite maniere & de mauvais goût. Que l'on ſoit, ſi l'on veut, fidele à l'etiquette de la mode dans le ſimulacre de ces hommes vulgaires, qui n'ont de mérite que de s'en occuper, afin d'exiſter ; mais que nos Artiſtes ne travaillent pas ainſi pour des hommes, dont la mémoire ne doit pas s'évanouir avec les modes ; & qu'ils ne donnent pas dans le ridicule de ces chevelures bourſouflées, tant artificielles que naturelles, qui avoient malheureuſement commencé à s'introduire : les cheveux naiſſans, tels que les Grecs & les Romains les portoient, ſont la ſeule coëffure qui réuſſiſſe dans la ronde-boſſe.

On peut bien, & même on le doit, employer dans un portrait les ajuſtemens du tems, quoiqu'ils ſoient ſi ingrats à traiter, & qu'ils n'ayent pas ces graces naturelles de vêtemens antiques.

Par la maniere dont ceux-ci étoient coupés, ſe rapprochant plus des membres, il ſe répandoit à chaque mouvement du corps, une variété dans les plis, qui ſe groupoient d'eux-mêmes ; ce que n'ont point les ajuſtemens modernes : tout y eſt froidement ſymmétriſé ; ſymmétrie que les Peintres ne peuvent rompre que par des plis forcés, ou des lambeaux d'étoffes étrangers au ſujet, dont ils ſe ſervent pour contraſter.

Malgré cependant tout l'avantage que les Anciens trouvoient dans l'uſage de leurs draperies, ils ſentirent que le creux de leurs plis preſque adhérens au corps, ne deſſinant pas encore aſſez le nud, elles devenoient lourdes dans l'imitation ; ce qui les engagea pour draper, à ſe ſervir de linge mouillé : ſouvent même jaloux de conſerver à la nature toutes les graces de ſes contours, ils banniſſoient

les vêtemens de leurs figures. On en a abandonné l'ufage, ainfi que celui du linge mouillé, & il eft fort douteux qu'on y ait gagné.

C'eft à quoi les Sculpteurs de nos jours devroient bien faire attention : la France ne fut jamais fi riche en habiles Artiftes en ce genre ; ils rendront un jour célebre le fiecle où ils vivent, par les beaux morceaux qui fortent de leurs mains.

COUCHE, enduit de couleur qu'on met fur la toile, fur les bois, fur les murs, &c. avant de peindre deffus : cette *couche* s'appelle *impreffion*. Quand on met des couleurs l'une fur l'autre à diverfes reprifes, en peignant, on dit bien *coucher* la couleur, mais on ne doit pas dire qu'un tableau a deux ou plufieurs *couches de couleurs*. *Voyez* l'article fuivant.

COUCHER, en termes de Peinture, fignifie étendre les couleurs avec la broffe ou le pinceau, comme pour faire un enduit. L'art de coucher les couleurs eft la préparation au *maniment*. Il ne faut pas tourmenter les couleurs, c'eft-à-dire trop frotter avec la broffe, parce que les couleurs fe terniroient, & perdroient leur éclat ; il vaut mieux placer les teintes les unes auprès des autres, & puis les réunir en en adouciffant les paffages. On doit auffi *coucher* les couleurs largement, en empâtant beaucoup & à grands coups. On dit *coucher* légerement, *coucher* du vernis.

COULANT, le *coulant* des plis, en termes de Peinture, fignifie la longueur du pli d'une draperie, le fens dans lequel le pli eft contourné. On dit auffi des contours bien *coulans*.

COULANT, qui n'eft point prononcé rudement, ni marqué par des creux ou des élévations trop fenfibles. Les contours des femmes & des jeunes gens doivent être plus *coulans* que ceux de l'âge parfait, parce que dans celui-ci les attaches font formées & très-reffenties.

COULÉE, en termes de Gravûre, fe dit d'une taille qui fuit naturellement la direction qu'elle doit avoir pour exprimer un contour ou autre effet qu'on en attend. Une taille *coulée* eft oppofée à celle qui forme des tournoyemens bizarres qui tiennent plus du caprice que de la raifon. Quoique les tailles doivent être *cou-*

lées, on doit cependant prendre garde de ne pas tomber dans cette droiture, comme beaucoup de jeunes gens font, lorſqu'ils veulent graver proprement, parce qu'il leur eſt plus facile de pouſſer des coups de burin peu tournés, que de les conduire ſuivant ces hauteurs & cavités des muſcles, qu'ils n'entendent pas aſſez.

COULER, ſe dit des coups de burin que l'on conduit en ligne aſſez droite, pour former les tailles. On peut *couler* quelques ſecondes tailles du côté des ombres, quand on veut repréſenter du poil, des cheveux ou de la barbe, afin de mêler & donner plus d'union avec la chair; mais il faut que ces tailles ſoient bien déliées. Cette maniere fait un fort bon effet; car on doit les repréſenter autant qu'il eſt poſſible, par l'effet d'une ſeule taille; des poils trop comptés ſont durs, particulierement dans les petites figures.

COULER (le) ſe dit auſſi en Peinture des premieres teintes que l'on met ſur les ébauches. Ce *couler* ſe fortifie enſuite par de nouvelles teintes couchées largement, & bien empâtées.

COULEUR: la Peinture en reconnoît de deux ſortes en général; la *couleur naturelle* des objets que le Peintre ſe propoſe d'imiter, ſur ſa toile, & la *couleur artificielle*, ou celle qui réſulte du mêlange des couleurs de ſa palette. Ce mêlange appliqué ſuivant les régles de la Peinture, s'appelle *couleur locale*, *couleurs rompues*, *demi-teinte*, *&c.* on les trouvera expliquées à la fin de cet article.

Avant d'entrer dans le détail des *couleurs* à l'égard de la Peinture, j'ai cru devoir dire quelque choſe de la *couleur* des objets naturels, & des organes qui la font appercevoir, afin de mettre devant les yeux du Lecteur la raiſon phyſique qui s'oppoſe ſouvent à ce qu'un Peintre devienne bon coloriſte.

Que les objets ſoient en effet colorés, ou qu'ils nous paroiſſent ſeulement tels, je laiſſe ce problême à diſcuter aux Phyſiciens. L'uſage a prévalu de dire qu'un objet eſt de la couleur, dont l'idée eſt excitée en nous par les rayons de lumiere réfléchis par l'objet. Ces rayons agitent les fibres de l'œil, ſuivant leur diſpoſition; cette agitation modifiée de telle

ou telle façon, l'idée de telle ou telle *couleur* se présente à l'esprit : ainsi tous ceux qui sont susceptibles de cette impression des rayons de lumiere, voyent le même objet, quand il est présent à leurs yeux ; mais tous ne recevant pas également la même impression, tous ne doivent pas voir l'objet teint de la même couleur. Ceux qui ont la jaunisse voyent en tout des nuances de jaune. Ne peut-il pas arriver que la nature ou quelque disposition du tempérament, ayent disposé les organes de quelques-uns, comme le sont ceux des personnes affectés de quelque maladie ? Si le même objet faisoit, quant aux *couleurs*, la même impression sur tous les hommes, la même *couleur* plairoit sans doute également à tous : mais l'un aime le rouge, l'autre le bleu, celui-ci le vert, celui-là le jaune ; ce qui prouve la force ou la foiblesse des fibres des uns & des autres, puisque l'éclat & la vivacité flattent la vûe de celui-là, pendant que celui-ci ne se plaît qu'à voir des *couleurs* douces.

Cette différence de force dans les fibres, donne encore lieu à une observation qui n'est pas moins essentielle. Un homme dont les fibres sont délicats, recevra l'impression d'un fort beau rouge, d'un rouge éclatant, pendant que celui dont les organes seront moins susceptibles d'une impression aussi vive, ne verra peut-être l'objet que teint de couleur de rose, ou d'un rouge moins vif que le premier. Ne pourroit-on pas pousser les choses encore au-delà ? Qui sçait si les organes d'un homme ne recevront pas les impressions du verd, par la réflexion des mêmes rayons qui font sur les organes d'un autre l'impression du bleu, parce qu'il les a constituées de maniere à en recevoir une sensation plus ou moins vive ? Les préjugés de l'éducation influent beaucoup sur les jugemens que nous portons à l'occasion des sens.

Quoiqu'il en soit, il y a des couleurs & des corps colorés. Les corps réfléchissent plus de rayons, & leur couleur est plus vive à proportion qu'ils participent du blanc. Le noir les absorbe tous ; & moins une couleur réfléchit de rayons, plus elle approche du noir.

C'est sur ces principes, qu'on doit juger un Peintre sur son coloris, quand il est

d'ailleurs très-habile dans toutes les autres parties de la Peinture. Si le Pouſſin avoit vû la nature par les yeux du Titien ou de Rubens, ſon coloris n'auroit pas été ſi foible; c'eſt la ſeule bonne raiſon qui puiſſe excuſer le Pouſſin, & tous ceux qui, comme lui, donnent leurs ſoins & leur attention, pour ſe rendre parfaits dans cet art ſi difficile.

Le terme *couleur* ſe prend en différens ſens dans la Peinture, ſoit relativement aux *couleurs* que le Peintre employe, ſoit quant à la *couleur* générale du tableau, ou à celle qui eſt particuliere à chaque objet naturel, ou imité d'après la nature.

Comme le Peintre eſt obligé de conſidérer deux ſortes d'objets, le naurel ou celui qui eſt véritable, & l'artificiel ou celui qu'il veut peindre, il doit auſſi conſidérer deux ſortes de *couleurs;* la naturelle & l'artificielle, qui prend ſon nom de ce que c'eſt par le ſeul artifice du mêlange des *couleurs* de la palette, qu'on peut parvenir à imiter la *couleur* des objets naturels.

Pour cet effet, il faut avoir une parfaite connoiſſance de ces deux ſortes de *couleurs;* obſerver de plus que dans la *couleur* naturelle, il y a la *couleur* réfléchie, & la *couleur* de la lumiere; & parmi les *couleurs* dont il fera uſage, il doit connoître celles qui ont amitié enſemble, pour ainſi dire, & celles qui ont antipathie; ſçavoir, leurs valeurs priſes ſéparément & par comparaiſon des unes aux autres. Il faut encore que le Peintre ſe forme le goût, pour être en état de choiſir dans la nature ce qu'elle a de beau & de bon à imiter, ſelon les régles de ſon art; car toutes les *couleurs* qui ſe préſentent indifféremment, ne ſont pas propres à produire un effet avantageux. Il doit donc choiſir celles qui conviennent à la beauté de l'ouvrage qu'il ſe propoſe. Il ſongera non ſeulement à rendre ſes objets en particulier beaux, naturels & ſéduiſans; mais il aura de plus une attention ſcrupuleuſe pour l'union du tout enſemble, tantôt en diminuant de la vivacité du naturel, & tantôt en enchériſſant ſur l'éclat, en exagerant même la force des *couleurs* qu'il y trouve. Un habile Peintre n'eſt pas l'eſclave de la na-

ture, mais le judicieux imitateur, & pourvû qu'un tableau faſſe l'effet qu'il doit faire, en en impoſant agréablement aux yeux, c'eſt tout ce qu'on peut en attendre. *De Piles*.

Plus un Peintre réuſſit dans cet objet, plus il mérite des éloges : c'eſt ſur cela qu'on juge de ce qu'on appelle *ſa couleur*, c'eſt-à-dire celle des objets particuliers, & celle du tableau en général. On dit alors, *ce Peintre a un bon ton de couleur* ou *une bonne couleur*, *ſa couleur eſt fiere*, &c. *Voyez* COLORIS, TON, ENSEMBLE, CLAIR-OBSCUR.

La *couleur artificielle* étant proprement la *couleur* de la peinture, elle demande un détail plus circonſtancié. Elle ſe fait par le mêlange & la rupture de différentes *couleurs* qu'on peut encore partager en naturelles & artificielles. Les *naturelles* ſont celles que la nature nous fournit telles qu'on les employe, ſimples ou rompues ; les *artificielles* ſont celles que l'art forme au moyen du feu ou de quelqu'autre agent, par l'aſſemblage de pluſieurs ingrediens, ou par le changement que ces agens produiſent ſur une ſeule & même matiere. Les unes & les autres de ces *couleurs* conſidérées en elles-mêmes, ſe nomment *couleurs capitales*, parce qu'elles entrent dans la compoſition de toutes les autres, dont le nombre eſt infini.

Voici, ſelon M. de Piles, les noms & les qualités des *couleurs capitales*, quant à la Peinture.

L'ochre de rut eſt une *couleur* des plus peſantes & des plus terreſtres.

L'ochre jaune ne l'eſt pas tant, parce qu'elle eſt plus claire.

Le maſſicot eſt fort léger, étant un jaune clair qui approche du blanc.

L'outremer & l'azur ſont des couleurs très-légeres & très-douces.

Le vermillon eſt entierement oppoſé à l'outremer & à l'azur.

Les laques tiennent le milieu entre l'outremer & le vermillon : elles ſont plus douces que rudes.

Le brun-rouge eſt des plus terreſtres.

Le ſtil de grain eſt une *couleur* indifférente, & qui par le mêlange eſt fort ſuſceptible des qualités des autres couleurs : mêlé avec le brun-rouge, il en réſulte une *couleur* des plus terreſtres ; rompu avec le bleu ou le

blanc, il devient une *couleur* des plus fuyantes.

La terre verte est légere, & tient le milieu entre l'ochre jaune & le bleu.

La terre d'ombre est extrêmement terrestre & pesante; il n'y a que le noir qui puisse le lui disputer.

De tous les noirs, le plus terrestre est celui qui s'éloigne le plus du bleu. *De Piles*.

Les terres d'Italies sont plus ou moins légeres, suivant qu'elles participent plus ou moins du jaune-clair.

La terre de Cologne est très-pesante, parce qu'elle approche du noir.

Le carmin tient de la laque rompue avec le vermillon.

La gomme gutte est légere.

L'orpin jaune est un peu plus pesant.

Le rouge participe du vermillon.

Les autres *couleurs* sont le jaune de Naples, la terre de Veronne, la terre noire d'Allemagne, le minium, la cendre bleue, le verd de montagne, le blanc de céruse, le blanc de plomb, l'inde, le verd de gris, le noir d'os, le noir d'yvoire, le noir de pêches, le noir de fumée, le noir de lie de vin brûlée, le noir de liege brûlé, le bistre, le brun-rouge d'Angleterre, l'ochre rouge, le blanc de craye, le verd d'iris, la pierre de fiel & le verd de vessie.

On rend toutes ces couleurs plus ou moins terrestres, selon qu'on y mêle plus ou moins de noir ou de brun, & d'autant plus légeres qu'on y mêlera plus de blanc. C'est de ce mêlange qu'on doit juger des qualités des couleurs *rompues*. *Voyez* ROMPUE.

Certaines couleurs ont de l'amitié ensemble, d'autres ont de l'antipathie. Celles qui ont de la sympathie, font une *couleur* douce, quand elles sont mêlées; les autres font une *couleur* dure & désagréable. Le bleu & le vermillon ne s'accordent point; le jaune & le bleu font le vert, dont la couleur plaît & réjouit la vûe. *Voy.* AMITIÉ, UNION, SYMPATHIE, ANTIPATHIE, RUPTURE.

Les couleurs *ennemies* peuvent cependant s'allier, quand on y mêle une couleur qui a de la sympathie avec les deux, ou même avec une seulement, pourvû que celle qui sert de médiateur, soit la couleur dominante.

Toutes les couleurs naturelles ou factices se trouvent chez les Epiciers, Marchands de couleurs. Ils les vendent en gros ou en détail, soit en pierre, en pains ou en poudre, soit broyées à l'huile. Elles sont expliquées dans leurs articles, où l'on entre dans un assez grand détail de la maniere de faire celles qui sont factices, des lieux d'où l'on tire celles qui sont naturelles, & du choix que l'on en doit faire.

De ces *couleurs*, les unes s'employent à l'huile, d'autres seulement à fresque, d'autres en détrempe, d'autres à la mignature, d'autres enfin dans la peinture à la cire. *Voyez* la Préface & chacun de ces articles.

Les couleurs que la terre fournit en pierres ou en masse, se réduisent en poudre dans un mortier de marbre avec le pilon, & puis se broyent sur l'écaille de mer ou le porphyre, ou autre pierre à broyer avec la molette, en y mêlant de l'huile ou seulement de l'eau.

Celles que les Epiciers vendent préparées, & prêtes à mettre en œuvre pour la Peinture à l'huile, sont renfermées dans des vessies de différens poids. Les *couleurs* pour la détrempe, se vendent ordinairement sans préparation, en pierre ou en poudre; les Peintres les préparent eux-mêmes.

Pour celles qui servent à la mignature, qui sont toujours les plus belles & les plus fines, elles se débitent au gros ou à l'once, suivant qu'elles sont précieuses. Les unes, comme les blancs, les noirs, l'inde, les massicots, le bistre, la terre d'ombre, le cinnabre, &c. broyées avec un peu d'eau gommée, & réduites en petits pains de la grosseur d'un pois ou d'une lentille, ou dans des petits godets d'yvoire, ou enfin dans des coquilles; les autres, comme le carmin & l'outremer, en poudre impalpable: d'autres encore se vendent en masse, comme le verd de vessie, le verd d'iris, la gomme gutte, la pierre de fiel, & la gomme arabique, qui sert à préparer l'eau gommée.

Les Marchands qui font ce négoce, qu'on appelle communément *Marchands de couleurs*, débitent aussi les huiles de noix, de lin, d'oliette, qui sont les plus en usage pour la Peinture à l'huile; l'essence de thérébentine, les vernis, les toiles imprimées, & tout l'as-

ſortiment des Peintres, tels que les palettes, les broſſes, les pinceaux, les hantes pour mettre au bout, le coûteau, l'huile graſſe, &c. *Voyez* toutes ces choſes dans leurs articles.

On appelle *couleurs ſimples* celles qui ſervent aux Enlumineurs, & qui n'étant pour la plûpart que des extraits de fleurs des plantes, ne peuvent ſouffrir le feu, & perdent même ſouvent à l'air beaucoup de leur beauté, comme le jaune tiré du ſaffran, de la graine d'Avignon, &c. Ces *couleurs* ſont en quelque ſorte tranſparentes. *V.* ENLUMINURE.

COULEUR MINERALE, eſt celle qui ſe tire des métaux ou des mineraux; telles ſont celles qu'employent les Peintres en émail & en apprêt. *Voyez* ces deux articles.

COULEUR LOCALE, celle qui relativement au lieu qu'elle occupe, ſuivant les loix de la dégradation, & par le ſecours de quelque autre *couleur*, repréſente un objet particulier, tel qu'un linge, une étoffe, ou tel autre objet diſtingué des autres. Elle eſt ainſi appellée, parce que la place qu'occupe l'objet dans le tableau, l'exige telle, pour avoir un caractere de vérité par elle-même, qu'elle puiſſe communiquer aux couleurs des objets voiſins, pour rendre l'illuſion plus parfaite. *Voy.* DEGRADATION, PERSPECTIVE.

COULEUR ROMPUE eſt un mêlange de deux ou pluſieurs *couleurs*, duquel réſulte une troiſieme, qui participe toujours, & conſerve le caractere de celle qui domine pour le clair ou le brun. Cette *rupture* adoucit la crudité des unes, affoiblit le brillant des autres, & marie aſſez agréablement les *couleurs* même ennemies, c'eſt-à-dire, dont la promixité ou le mêlange fait un mauvais effet à la vûe.

L'Auteur qui a donné cet article dans l'Encyclopédie, s'eſt trompé, quand il a dit que *couleurs rompues* eſt ſinonyme avec *demi-teintes :* celles-ci ſe font à la vérité avec des couleurs rompues, quelquefois avec un glacis léger d'une couleur ſimple & capitale; mais couleur rompue ne peut être ſinonyme qu'avec *teinte*, parce que *faire des teintes* ſur ſa palette, c'eſt *rompre* ou mêler pluſieurs *couleurs* enſemble; au lieu que le terme *demi-teinte* a plus de rapport au clair-obſcur qu'à la cou-

leur, puiſque *demi-teinte* & ton moyen entre la lumiere & l'ombre, ſont une & même choſe. *Voyez* DEMI-TEINTE, TEINTE.

On dit de toutes les *couleurs* mêlangées, qu'elles ſont *rompues*, c'eſt-à-dire corrompues, & toutes les *couleurs* corrompent, excepté le blanc, qui peut être corrompu, mais qui ne peut corrompre. On dira, par exemple, tel outremer eſt *rompu* de laque & d'ochre jaune, quand il y entre un peu de ces deux dernieres couleurs; mais on ne doit pas dire, tel outremer eſt *rompu* de blanc. Les *couleurs rompues* ſont d'un grand ſecours pour l'union & l'accord des *couleurs*, ſoit dans les ombres, ſoit dans toute leur maſſe. *De Piles*.

Sans cette rupture des *couleurs*, il ne ſeroit pas poſſible de mettre en pratique le précepte de la Peinture, qui veut que les couleurs ſous la même lumiere d'un tableau, participent les unes des autres, ce qui ſe fait au moyen des *réflets*. On trouvera dans l'article *Rupture* une méthode de rompre les *couleurs*, fondée ſur des principes phyſiques. Un Peintre qui l'auroit gravée profondement dans ſa mémoire, ne feroit pas ſes teintes au hazard & en tâtonnant, & ne pourroit preſque jamais manquer de réuſſir à faire au premier coup toutes les teintes dont il auroit beſoin.

COULEUR (bonne). Lorſqu'on dit qu'un *tableau eſt de bonne couleur*, on n'entend pas par cette expreſſion, que les *couleurs* employées pour faire le tableau, ſont d'une matiere plus rare, plus recherchée, plus choiſie, plus belle & plus chere que celles d'un autre, mais qu'une draperie, une carnation, ſont d'une bonne teinte, qui imite bien la *couleur* naturelle de l'objet que le Peintre s'eſt propoſé de repréſenter. On l'entend auſſi plus ordinairement du choix dans la diſtribution, qui fait que la rencontre des unes & des autres produit un bon effet, parce qu'elle eſt ménagée & bien entendue.

COULEUR (belle). On ſe ſert de cette expreſſion plus particulierement quand il s'agit d'objets conſidérés ſéparément: on dit, par exemple, cette draperie, ce ciel, cet arbre ſont d'une *belle couleur*; mais quand on parle des carnations, on dit

dit qu'elles ſont bien *colo-riées*.

COULEURS FRAICHES, COULEURS FLEURIES, COULEURS VIVES, COULEURS BRILLANTES, ſont des expreſſions qui ſignifient à peu près la même choſe ; c'eſt-à-dire, qu'elles ont tout le frais, le vif & l'éclat des couleurs des objets naturels repréſentés ſur la toile. Pour conſerver aux couleurs rompues ce frais & cet éclat ſéduiſant, il ne faut les *tourmenter* ni ſur la palette avec le coûteau, ni ſur la toile avec la broſſe. On doit coucher les teintes largement les unes auprès des autres, en *empâtant* beaucoup, & ſe contenter de les réunir & de les fondre en adouciſſant légerement.

COULEUR TENDRE eſt preſque ſinonyme avec couleur légere, que nous avons expliquée ci-devant.

COULEUR FIERE eſt celle qui dans un clair-obſcur bien entendu, imite la couleur naturelle des objets les plus colorés dans leur eſpece, & qui par cette raiſon, rend les objets peints plus frappans.

COULEUR FONDUE. On dit que les *couleurs* d'un tableau ſont *fondues*, pour ſignifier que la touche eſt moëlleuſe, ſoignée, & que les teintes ſont tellement d'accord, qu'elles paroiſſent n'en faire qu'une.

COULEURS TRANSPARENTES ſont celles qui par leur légereté, ſont propres à faire les glacis, au travers deſquels les couleurs de deſſous ſemblent percer.

COULEURS AMIES. *Voyez* AMITIÉ.

COULEURS ENNEMIES. *Voy.* INIMITIÉ.

COULEUR, en termes de Deſſein, ſe dit de la maniere de les frapper. On dit qu'un deſſein a de la *couleur*, & qu'il eſt chaud, quand il eſt touché avec feu & fermeté ; que les caracteres y ſont bien exprimés & les contours bien prononcés : tels ſont ceux du Baroche, de Guillaume Baur, du Benedette, du Guerchin, de Rubens, de Rembran, de la Foſſe, &c.

Je finirai cet article par une obſervation eſſentielle pour le gracieux de la Peinture. D'où vient ne voyons-nous pas aujourd'hui dans les tableaux de nos Peintres des couleurs bien fondues, une touche ſoignée, les ſoins, les attentions & la propreté,

dont nous admirons le succès & le fruit dans les ouvrages des plus anciens Peintres modernes, c'est-à-dire de ceux qui ont travaillé dans le commencement de la découverte de la Peinture à l'huile ? Seroit-ce que ceux d'aujourd'hui travaillent trop à la hâte, & ne donnent pas à leurs tableaux tout le tems qu'une telle peinture exigeroit ? Il est vrai que demandant plus de tems, les amateurs devroient y avoir égard, & les payer proportionnellement. Feu M. Cazes me disoit un jour à cet égard : *Si ceux qui font faire des tableaux, nous donnoient le tems de les perfectionner, & les payoient ce qu'ils vaudroient, nous ferions sortir de la toile les nez de nos figures ; mais ils veulent jouir, avoir du beau, & à bon marché : comment faire ?*

Je ne pense pas cependant que ce soit l'unique raison. Il se trouve encore aujourd'hui des Peintres qui travaillent autant pour la gloire, que pour l'intérêt. Mais les Albert Durer, les Lucas de Leiden, les Holbein, les Porbus & les autres du même tems, faisoient préparer leurs couleurs sous leurs yeux, & dans leurs atteliers, ainsi que les Médecins des premiers siecles composoient eux-mêmes leurs remedes. Depuis longtems on se confie entierement à des ames mercenaires, les Médecins aux Pharmaciens, les Peintres aux Marchands de couleurs, qui font passer de mauvaises marchandises, les sophistiquent & les apprêtent mal : la Peinture en souffre considérablement. On trouve dans la Préface beaucoup de choses sur les couleurs, leur nature & leurs qualités.

COUP DE JOUR, trait vif de lumiere ou de clair placé à propos, pour donner de la vie à l'œil d'une figure, ou pour donner de la salie & faire avancer la partie d'un objet qu'on suppose la plus exposée au point précis de l'incidence des rayons de la lumiere naturelle, ou enfin pour former ce qu'on appelle *réveillon*, dont *voyez* l'article.

COUP, en termes de Peinture, c'est l'action de coucher les couleurs avec la brosse ou le pinceau. De-là vient qu'on dit coucher à grands *coups*.

Lorsqu'on dit qu'un tableau est *fait au premier*

coup, c'eſt comme ſi l'on diſoit que chaque coup y forme ſon trait, & que les couleurs y ſont couchées avec tant d'habileté, qu'elles n'ont pas beſoin d'être retouchées, ni frottées, ni léchées, pour faire l'effet qu'on doit en attendre. Les morceaux que l'on peint de cette maniere, ont une vivacité merveilleuſe; les couleurs en ſont toujours fraîches & fleuries, & ſe conſervent beaucoup plus long-tems: c'eſt où l'on reconnoît la main de Maître, parce qu'il faut pour cela être aſſuré de l'effet que produira le trait que l'on va former.

COUPE, terme de Deſſein; ſection perpendiculaire d'un édifice priſe dans ſon intérieur, pour en marquer les différentes parties, ſuivant leur hauteur, largeur & profondeur.

COUPE, principale opération dans la conduite de l'outil pour la Gravûre en bois; c'eſt la maniere de donner le coup de la pointe, & de l'enfoncer dans le bois pour creuſer ce qui doit être évuidé, & diſpoſer le bois à la recoupe. *Voyez* RECOUPE, ENTRETAILLES, CONTRE-TAILLES.

COUPE ſignifie auſſi la taille ou façon de tailler le marbre: on dit d'un Sculpteur, qu'il a la *coupe* bonne, nette, hardie; en Gravûre on le dit du burin, comme du ciſeau en Sculpture.

COUPE *ou* COUPPE, eſt une eſpece de vaſe moins haut que large, avec un pied: on l'employe en Sculpture & en Peinture, pour couronner quelques décorations. Il y en a d'ovales avec un profil cambré, que les Italiens appellent *navicelle*.

COUPÉ (contour) eſt celui qui n'eſt pas bien tournant, & qui eſt tranché trop net, ce qui rend l'ouvrage dur & ſec. Les couleurs trop brillantes, & qui ne ſont pas aſſez rompues, cauſent ce défaut, qui eſt plus ordinairement l'effet de l'ignorance du clair-obſcur.

COUPEAUX, en termes de Graveurs, ſont les parties du cuivre ou autre métail que le burin enleve en creuſant les planches que l'on grave avec cet outil. Il faut avoir un grand ſoin, quand on a gravé quelques traits ou hachures, de les ratiſſer avec la vive arête ou tranchant d'un burin, en le conduiſant & raclant parallelement à la planche, pour ébarber ces *coupeaux*: on paſſe enſuite la main par

deſſus, pour ſentir s'il n'en eſt point reſté, parce que ces *coupeaux* gâteroient les épreuves qu'on tireroit ſur ces planches.

COUPER *ou* COUPPER, c'eſt en Sculpture, tailler des ornemens avec propreté. On ne le dit guéres des figures; ainſi on dit qu'un Sculpteur *coupe le bois* comme de la cire; pour ſignifier qu'il évide & dégage bien les ornemens. La beauté de l'ouvrage conſiſte à ce qu'il ſoit *coupé* tendrement & ſans ſéchereſſe.

COUPER, TRANCHER, *en Peinture*, ſe dit d'une couleur forte & vive, qui n'eſt pas aſſez rompue & adoucie dans ſon union avec ſa voiſine.

COUPER, en termes de Gravûre, s'entend de la façon de conduire le burin. On dit, ce Graveur *coupe* bien le cuivre, pour dire qu'il grave nettement, avec propreté & avec égalité; que ſes tailles ne ſont point égratignées, & que les eſtampes qui en viennent, ne ſont point boueuſes. Ainſi *couper* bien le cuivre, c'eſt graver avec élégance & propreté.

COUPOLE. *Voyez* DOME.

COURT, qui n'a pas les proportions de la belle nature. Les Flamands ſont ſujets à faire des figures *courtes*, ſoit que les hommes & les femmes n'y ſoient pas de belles proportions, ſoit que les Peintres y choiſiſſent de mauvais modeles. La nature eſt toujours belle; mais un Peintre doit faire choix de ce qu'elle a de plus parfait.

COUSSINET, meuble de Graveurs en taille-douce. C'eſt un petit couſſin rond de cuir, de la largeur ou diametre d'environ un demi-pied, de la hauteur de trois ou quatre pouces, rempli de ſable fin: on poſe ce couſſinet ſur une table, & la planche que l'on veut graver au burin par deſſus. Son uſage eſt de tenir la planche un peu élevée au-deſſus de la table, afin de pouvoir la tourner & retourner avec la main gauche, ſelon le ſens que les traits ou hachures demandent. N°. 20.

COUTEAU DE PALETTE *ou* COUTEAU A COULEURS, eſt un *couteau* à lame mince & ployante, ordinairement arrondi par le bout; il a environ huit pouces de long, & ſert aux Peintres, pour rompre & ammonceler les

couleurs ſur la palette, & aux Marchands de couleurs, pour les ramaſſer ſur la pierre à meſure qu'ils les broyent. Les *couteaux* à lame d'acier terniſſent certaines couleurs, particulierement quand on les détrempe à la cire : ceux d'yvoire leur ſont en tout préférables, comme n'ayant pas cet inconvénient. N°. 21.

Les Peintres en émail font uſage d'un *couteau* à peu près ſemblable à celui des Peintres ; mais il eſt plus fin & plus délicat, coupant des deux côtés, & ayant la pointe arrondie & tranchante.

Outre ce *couteau* à ramaſſer les couleurs, les Marchands en employent une autre eſpece, dont la lame eſt d'environ deux pieds de long, avec un manche fort court ; ſon tranchant eſt émouſſé : il leur ſert à étendre la colle ſur les toiles, pour les apprêter, & à coucher uniment le premier & ſecond enduit de couleurs, qu'on appelle *impreſſion* ou *imprimûre*. N°. 22.

Couteau eſt auſſi un outil d'Imprimeurs en taille-douce, ſemblable à celui que les Imprimeurs en caracteres appellent *palette*. C'eſt une lame de fer un peu large, & mince comme celle d'un couteau, arrondie par le bout, ayant des deux côtés une eſpece de tranchant, mais émouſſé : cette lame eſt auſſi emmanchée comme un couteau de table. Il ſert à nettoyer de tems en tems le tampon & le rebord de l'encrier, quand le noir s'eſt endurci. Son uſage eſt auſſi de ramaſſer le noir vers le milieu de l'encrier, lorſque le mouvement du tampon l'a écarté vers les bords. N°. 23.

CRATICULER. *Voyez* Graticuler.

CRAYE, matiere blanche à faire des crayons, & dont l'on ſe ſert dans la compoſition de pluſieurs couleurs, pour peindre. Les Anciens en avoient qu'ils nommoient *éretriennne*, d'autres *ſélinuſienne* ou *annulaire*. *Vitruve*, *liv*. 7. *c*. 14.

CRAYON, nom que les Peintres donnent à la ſanguine, à la mine de plomb, au charbon, à la craye, & à tout ce qui leur ſert pour deſſiner ou pour eſquiſſer. On les diſtingue cependant en particulier, par la matiere dont ils ſont compoſés. On dit un *crayon* de ſanguine, qui eſt rou-

ge; un *crayon* de mine de plomb, qui est d'un gris noirâtre; un *crayon* de pierre noire, &c.

Il y en a de naturels & d'artificiels; les naturels sont ceux dont nous avons parlé, & qu'on nomme proprement *crayons*. On appelle *pastels* les artificiels, comme si l'on disoit *crayons* faits de pâte, parce qu'en effet on les compose de plusieurs couleurs réduites en poudre, détrempée, pétrie & réduite en petits rouleaux de la grosseur des *crayons* ordinaires. *Voyez* PASTEL.

Les *crayons* de charbon se font de plusieurs bois brûlés, comme on peut le voir dans l'article CHARBON.

CRAYON signifie aussi les desseins qu'on fait avec le *crayon*. Les *crayons* de Nanteuil sont fort estimés, c'est-à-dire ses portraits faits en pastel. On le dit encore d'une ébauche, d'un portrait imparfait de quelque chose. Il n'a fait que le *crayon* de ce dessein; il ne l'a pas mis au net. Le premier *crayon* d'un tableau, c'est la premiere pensée, l'esquisse.

CRAYONNER, dessiner, tracer, marquer, faire un portrait avec du *crayon*.

Il signifie aussi ébaucher un ouvrage, en faire le croquis, le dessiner grossierement, pour le mettre après au net.

CREPI, espece d'enduit léger que l'on met sur un mur. Quand on y peint à fresque, il faut que le *crépi* soit fraîchement mis; & quand on y peint à l'huile, il doit être bien sec: sans cela les couleurs de l'un & l'autre genre de Peinture, s'écailleroient.

CREVASSE, en termes de Gravûre, est le nom que l'on donne à des endroits noirs d'une planche gravée, formés par la concurrence & l'interfection des tailles qui se croisent; c'est à peu près la même chose que *pâté*, *pochis*. Les terreins des paysages peuvent se graver par des petites tailles courtes & fort lozanges, afin que les *crevasses* de leurs angles les rendent brutes. *Abr. Bosse.*

CREVASSER, terme de Gravûre, former un pochis. On doit toujours les (tailles) préparer avec égalité & avec arrangement, pourvû que cela soit sans affectation, afin qu'il n'y ait point de traits qui puissent *crevasser* ensemble, & interrompre le repos des maſ-

ſes par des pochis de noir aigre. *Boſſe. Voyez* CREVASSE.

CREUSER (gravûre en bois), c'eſt dans la nouvelle maniere, ajuſter le bois pour y graver enſuite les loingtains & portées éclairées; maniere pratiquée pour la premiere fois en 1725, par M. Papillon, & perfectionnée depuis. Elle conſiſte, 1°. à *creuſer* avec la gouge ces endroits peu à peu, artiſtement & aſſez, pour que les balles en touchant la planche, n'y mettent point trop d'encre, & que le papier poſé deſſus en imprimant, n'y atteignant que légerement, ces parties ne viennent point trop dures & trop noires à l'impreſſion, & ne ſoient pas d'égale teinte ou force, que celles qui forment les grandes ombres. 2°. A ſe ſervir de quelque grattoir à *creuſer*, pour polir & unir ces fonds, afin de pouvoir deſſiner deſſus, & les graver. *M. Papillon.*

CREUX, graver en *creux. Voyez* GRAVER.

CREUX ſe dit auſſi des moules & des empreintes que l'on tire ſur les figures ou autres choſes en relief. On a apporté à Paris tous les *creux* des plus belles figures antiques de Rome: les *creux* des figures de la colonne Trajane, qu'on a fait mouler.

CRIQUETIS, terme de Graveurs: c'eſt le ſon ou petit bruit aigre que fait le burin ſur un cuivre dur, aigre & mauvais pour la Gravûre en taille-douce.

CROISÉE, en termes d'Imprimeur en taille-douce, eſt une croix faite de bonnes planches de chêne, épaiſſe de trois pouces toute travaillée, & renforcée dans ſon centre par un morceau de bois plat & quarré, épais d'un pouce. Il eſt attaché à la croiſée par quatre vis qui entrent dans les quatre coins de cette piéce de bois. Plus les bras de la *croiſée* ſont longs, plus on a de la facilité à la tourner; c'eſt pourquoi la longueur des deux bras oppoſés doit être de cinq pieds, lorſque la Preſſe en a quatre, qui eſt la hauteur ordinaire qu'on lui donne. Cette *croiſée* eſt percée dans ſon centre d'un trou quarrée, afin de pouvoir y introduire le tenon du rouleau ſupérieur de la Preſſe, qu'on y arrête au moyen d'une cheville de fer; de maniere qu'on puiſſe l'ôter quand on veut démonter la Preſſe.

La *croiſée* ſert à faire tourner le rouleau de deſſus, qui étant preſſé fermement contre la table, l'entraîne à meſure qu'il tourne. On doit tourner cette croiſée doucement & également ſans ſecouſſes, afin que l'eſtampe vienne nette & ſans être pochée, maculée, ni doublée. *Voyez* PRESSE.

CROMATIQUE, ſignifie en termes de Peinture ce que nous appellons le coloris; c'eſt pourquoi la lumiere & les ombres y ſont compriſes. Les camayeux en ſont auſſi partie; car Philoſtrate, dans la vie d'Appollonius, Liv. 2. Chap. 10. dit qu'on peut appeller Peinture à juſte titre, ce qui n'eſt fait qu'avec deux couleurs, pourvû que les lumieres & les ombres y ſoient obſervées. On y diſtingue les paſſions, la couleur des cheveux & de la barbe, les noirs d'avec les blonds & les viellards, les Mores & les Indiens des Blancs; il n'y a même point de ſortes d'étoffes qu'on ne puiſſe imiter. *Voyez* COLORIS.

CROQUÉ (Deſſein) *Voyez* CROQUIS.

CROQUER. Terme de Peinture, tracer ſur le papier, ſur la toile, les premieres penſées, les principaux traits d'un deſſein que l'on veut finir, ou duquel on veut conſerver l'idée. On dit qu'un tableau n'eſt que *croqué*, lorſque les parties n'en ſont pas arrêtées, & qu'il n'y a rien de fini. *Felib.*

CROQUIS. *V.* PENSÉE.

CROUTE, en termes de Peinture, ſignifie un mauvais tableau, une enſeigne à bierre, un barbouillage, ou enfin un bon tableau uſé & gâté.

CRUD, en termes de Peinture, ſe dit des couleurs. On dit qu'elles ſont *crues* quand elles ne ſont pas bien broyées, bien noyées, & mal couchées. Une lumiere crue eſt celle qui eſt trop vive.

On dit auſſi des contours *cruds*, ceux dont les tournans ne ſont pas bien maniés, & qui ſont terminés trop ſéchement, c'eſt-à-dire, que le paſſage des clairs aux ombres, ne ſont pas aſſez inſenſibles. *Voyez* DUR, SEC.

CRUDITÉ, vivacité trop grande des lumieres & des couleurs, quand les grands clairs ſont trop près des grands bruns, ils forment des *crudités*. On dit: *Il faut éteindre les clairs de ces draperies, elles ſont des crudités.*

CUILLER, outil dont ſe ſervent les Scieurs de marbre, pour prendre l'eau & le grès battu, & le verſer dans le trait de la ſcie.

CUIVRE. Ce métal eſt le plus en uſage pour la Gravûre en taille-douce; mais tout cuivre n'eſt pas bon à cet effet. Le rouge eſt le meilleur; on en trouve qui a les mauvaiſes qualités du léton, qui eſt communément aigre, & ſouvent pailleux & mal net. L'ouvrage que l'on feroit deſſus viendroit trop rude & trop maigre. Celui qui eſt trop mol eſt ſujet à faire éclater le vernis, & rend les traits & hachures mal nettes, ou boueuſes & bourrues, c'eſt-à-dire, qu'elles font le même effet que l'encre ſur du papier qui boit un peu. Il y en a qui a des veines molles & aigres; il eſt à rejetter également que celui qui a de petits trous, que l'on nomme cendreux, & d'autres remplis de petites taches qu'il faut brunir; on le nomme cuivre teigneux.

Le bon eſt plein, ferme; on le connoît pour tel, quand y gravant avec le burin, il ne fait point de criquetis; s'il eſt mol, il ſemble qu'on l'enfonce dans du plomb. Le burin doit y faire le même effet que ſur l'or & l'argent. On appelle le cuivre préparé, *Planche*, dont voyez l'article.

CUL-DE-LAMPE. On appelle ainſi tout ornement de Sculpture qui ſoutient une figure, un vaſe ou trophée, quand ce ſupport ne monte pas du pavé, mais qu'il eſt comme attaché à un pilaſtre ou à un mur, comme ſoutenu en l'air, & tenant lieu de conſole.

CULS-DE-LAMPE. C'eſt dans la Gravûre tant en cuivre qu'en bois, & même en fonte, des ornemens qu'on met à la fin d'un Livre ou des Chapitres, lorſqu'il reſte beaucoup de blanc dans la page; ce qui feroit un vuide déſagréable à voir. On le tient de forme un peu pointue par le bas, & telle à peu près qu'une lampe d'Egliſe: de-là leur eſt venu le nom de *cul-de-lampe*. A l'égard de leurs grandeurs, ceux des grands *in-fol.* ſont d'environ quatre pouces en quarré, & quelque choſe de moins pour les petits *in-fol.* Pour les *in-4°.* trois pouces au plus; aux *in-8°.* un pouce & demi; & aux *in-12.* un pouce. Ces meſures ne ſont cependant pas tellement d'obligation, qu'on ne puiſſe les faire faire ſuivant la place à remplir. *V.* FLEU-

RONS, PLACARDS.

CULOT, en termes de Sculpture & d'Architecture, est un ornement ressemblant à une tige ou à un cornet, d'où naissent des fleurs, des feuillages, &c. Cet ornement s'employe dans les grotesques & dans les cabinets, pour porter quelque piéce curieuse.

CURIEUX. Un *Curieux* en Peinture est un homme qui recueille & amasse avec choix tout ce qu'il y a de plus rare & de plus parfait en desseins, en estampes, en tableaux, selon ses facultés.

CURIEUX, signifie quelquefois *recherché*. Le Titien étoit *curieux* dans son coloris.

CURIOSITE'S, meubles qui ne servent que pour l'ornement ou pour satisfaire la fantaisie & le caprice de bien des gens qui se piquent d'avoir du goût. Un cabinet de *curiosités* est un amas de desseins, d'estampes, de marbres, de bronzes, de médailles, de vases, de coquilles, &c. Tous ceux qui s'occupent de ces *curiosités*, ne sont pas connoisseurs; mais ils veulent se donner un air de goût, & se rendent souvent ridicules, en parlant de ce qu'ils n'entendent pas, & en dérangeant leur fortune.

D.

D'APRÈS. Faire *d'après*, veut dire copier, travailler *d'après* les bons maîtres; dessiner *d'après* l'antique, *d'après* la Bosse, *d'après* Raphaël Colorier, *d'après* le Titien.

D'APRÉS-NATURE, terme de Peinture, Gravûre, ou Sculpture, qui se dit de toutes les productions de ces arts, imitées des objets que la nature nous met devant les yeux. Ainsi quand on a devant soi la chose que l'on veut représenter, on appelle cela, *travailler d'après-nature*, quand même on ne se proposeroit pas de l'imiter entiérement, & que l'on y ajouteroit, ou que l'on en retrancheroit quelque chose, avec le secours des idées de beauté & de perfection, qu'on a conçues auparavant, & dont on s'imagine que la nature est capable.

DÉ. On appelle *dé* en général tous les cubes de pierres, soit ceux qu'on met sous les statues & sur son piedestal, soit ceux dans lesquels on scelle les montans des treillages, soit ceux sur lesquels on met des pots de

fleurs sur les terrasses ou dans les jardins.

DECALQUER. Terme de Graveur en taille-douce; *Voyez* CONTRE-ÉPREUVER.

DECHARGER (se) se dit de quelques couleurs qui deviennent plus claires, & dont les teintes s'affoiblissent avec le tems. Les gris & les stils de grain sont sujets à *se décharger*.

DECORATEUR, homme intelligent en Architecture, Dessein, Sculpture, Perspective, qui invente, dispose les ouvrages d'Architecture feinte, comme pour les Arcs de triomphe, les Fêtes publiques, les décorations pour les Opera, les Ballets, les Comédies, les Pompes funebres, les Canonisations, &c. M. *Servandoni*, un des plus grands *Décorateurs*, qui ait paru, a apporté en France un nouveau genre de décoration fort connu aujourd'hui sous le nom de représentation. *Décorateur* se dit aussi des Peintres qui peignent les décorations.

DECORATION, se dit particulierement des ornemens d'un Théâtre; mais ce terme s'entend de toutes les représentations pittoresques, telles que les arcs de triomphe, les catafalques, les feux d'artifice, &c. Le mérite de la *décoration* consiste dans la nouveauté, l'invention, la variété des objets, le beau choix des ordres d'Architecture, suivant la position des lieux, dans l'éclat & la fraîcheur des couleurs, dans la perspective, dans la richesse & la magnificence des ornemens.

DECORATION, en Sculpture s'entend des statues, des trophées, des vases, qui servent à composer les amortissemens & les couronnemens des façades, ou à enrichir chacune de leurs parties, telles que les chapiteaux des Ordres, leurs entablemens, leurs piédestaux, par des ornemens en bas-relief, en demi-bosse, en ronde-bosse, &c. On appelle encore *décoration* de Sculpture, celle où l'Architecture entrant pour quelque chose, sert à la composition des tombeaux, des fontaines, ou tout autre ouvrage pittoresque & contrasté, soutenu seulement sur des socles ou des empâtemens qui leur servent de base. *Encyclopedie.*

La *décoration des théatres* consiste en l'art de rendre par le secours de la pers-

pective, de la Peinture & d'une lumiere artificielle, tous les objets que nous offre la nature. Nous ne sommes pas si riches que l'Italie en belles *décorations* dans ce genre. Qu'est-ce que la plûpart de nos Décorateurs? des Peintres de chevalet qui n'ont jamais sorti de leurs cabinets, qui ignorent l'Histoire, les principes de l'Architecture, les régles de la perspective, & qui bien loin de saisir le genie, le goût des peuples d'où le poëme est tiré, appliquent indistinctement dans les pastorales Grecques les hameaux des environs de Paris; dans les Tragédies Romaines, nos décorations Françoises; dans leurs temples, des ornemens chimériques & hazardés: qui nous présentent des carrefours au lieu de places publiques, des colonnades, des perystiles, des portiques aussi peu relatifs à l'exécution, que peu vraisemblables, & où on ne remarque enfin ni correction, ni effet, ni plan, ni ensemble; déréglement dont on ne parviendra jamais à corriger l'abus, qu'en envoyant passer plusieurs années de suite en Italie, les Sujets qu'on destine aux *décorations* théatrales, comme la seule Ecole qui soit aujourd'hui en Europe pour ce genre de talens. *Encyclopédie.*

DECOUPER, faire des colifichets en taillant du papier, du parchemin, des images, pour en faire des ornemens.

DECOUPEUR, celui qui s'adonne à découper, soit des étoffes, soit des mouches pour les femmes, soit des colifichets.

DECOUPURE, morceau de papier, de parchemin, déchiqueté & taillé à jour pour représenter des figures d'hommes, d'animaux, de fleurs, des ornemens, &c. On appelle aussi *découpures*, des estampes enluminées, faites exprès pour être découpées: on les évide, en ôtant tout le blanc du papier; l'on conserve les figures, que l'on colle sur du carton, sur la boiserie, sur les murs, chacun selon sa fantaisie, & l'on y passe ensuite une couche d'eau gommée, & puis du vernis blanc, jusqu'à ce que tout soit uni comme une glace. On en fait aussi des toilettes pour les Dames. Les Religieuses de la Franche-Comté s'adonnent beaucoup à la *découpure* en vêlin. On en voit qui sont travaillées avec

tant de délicateſſe, qu'on ne peut s'empêcher d'admirer l'adreſſe & la patience de ceux qui les ont faites. On a inventé des moules qui font une *découpure* tout d'un coup : ce ſont des eſpeces d'emporte-pieces, qui font l'effet des fers à couper les hoſties ; de maniere qu'il ne reſte plus au Découpeur, qu'à rechercher aux ciſeaux, ou à la pointe du canif, les endroits qui n'ont pas été coupés bien net.

DECRASSER un tableau, le nettoyer, en enlever la craſſe, qui ternit les couleurs, en ôte l'éclat, la fraîcheur & la beauté.

Il faut être Peintre, pour *décraſſer* un tableau de maniere à ne pas riſquer de le gâter : bien des gens s'en mêlent, & les trois quarts les perdent. Il y a beaucoup de ſecrets d'eaux compoſées pour cet effet ; mais il faut ſçavoir s'en ſervir à propos, les ménager ſuivant les tons du coloris & le ſens de la touche. Toutes ces eaux ſont mordantes, & enlevent avec elles la craſſe, particulierement les glacis, les demi-teintes, les couleurs légeres : elles ôtent le velouté d'un tableau, & l'on eſt fort ſurpris de n'y voir ſouvent que la toile, ou tout au plus l'*imprimûre*, quand on n'a pas ſçu les menager. Le ſavon noir eſt la peſte des tableaux, de même que l'eau ſeconde. *Voyez* NETTOYER, EAU SECONDE, SAVON.

DEGAGEMENT, c'eſt dans la Gravûre en bois, l'action de repaſſer la pointe à graver autour des traits & des contours déja gravés, ſoit qu'ils embraſſent ou non les places ou champs à vuider ; ainſi c'eſt avoir diſpoſé le bois à ces endroits à pouvoir être enlevés ſans courir riſque d'enlever en même tems les traits & les contours.

DEGAGEMENT, c'eſt encore dans la Gravûre en bois, l'action d'avoir enlevé peu à peu le bois avec le fermoir autour des traits ou contours qui bordent les champs à vuider, de ſorte qu'il n'y reſte que le milieu du bois de ces champs à enlever avec la gouge, quelquefois à coups de maillet, quand il eſt trop grand pour l'enlever avec la main, & ſans le ſecours de cet outil. *Encyclop.*

Pluſieurs Graveurs en bois, au lieu du terme de *dégager*, ſe ſervent ſimplement de celui de dire *avoir paſſé la pointe*, pour dire

qu'ils ont préparé les champs à lever de maniere à ne pas craindre qu'en les vuidant, ils enlevent avec les contours ou les traits gravés sur la planche. *Ibid.*

DEGAGER. En Peinture on dit en général de toutes parties enveloppées, & sur-tout du bras, d'une jambe, d'une figure, qu'ils ne sont pas assez *dégagés*, lorsque l'attitude n'en est pas assez naturelle, ou qu'ils sont exagerés dans leurs proportions. En Gravûre, un burin *dégagé* est celui dont les tailles sont nettes & point boueuses.

DEGAUCHIR. Les Sculpteurs disent qu'ils *dégauchissent* la pierre, le marbre, le bronze, le bois, lorsqu'ils le redressent, l'applanissent, & en ôtent de gros morceaux excédans & superflus : c'est comme s'ils disoient *dégrossir*, terme plus usité parmi eux. *Diction. de Peinture.*

DEGRADATION, en termes de Peinture & en Gravûre, signifie l'affoiblissement ou diminution par dégrés de la lumiere & des couleurs d'un tableau ou d'une estampe. La *dégradation* est absolument nécessaire dans les lointains. Un bon Peintre doit bien entendre la *dégradation* des objets & des couleurs, pour approcher ou éloigner ses figures. Cette *dégradation* dans la Gravûre est un effet des tailles de plus en plus délicates & resserrées, parce qu'alors le travail se tient mieux par derriere. Cette façon de graver, produit aussi des tons gris & sourds d'un grand repos, qui laissent mieux sortir les ouvrages larges & nourris de devant. *Voyez* COULEURS ROMPUES, PERSPECTIVE.

DEGRADER, en termes de Peinture, observer la diminution imperceptible des teintes, & le passage insensible d'une grande lumiere à une lumiere plus douce, qui va toujours en s'affoiblissant, des grandes ombres à des ombres moins fortes qui diminuent par dégrés, & se perdent insensiblement. C'est aussi ménager le fort & le foible des teintes, selon les divers dégrés d'éloignement, de maniere que les figures qui sont dans le lointain, ne soient quasi distinguées que par des masses légeres, & celles qui sont sur le devant, soient bien prononcées & peintes avec des couleurs vigoureuses, éclatantes & fortes : c'est ce que les Peintres appel-

lent *dégradation*, dont *voyez* l'article, & non pas *gradation*, comme on le trouve dans quelques Lexicographes.

DEGRAISSER. En termes de Graveurs on dit *dégraisser* le cuivre ; c'est le frotter avec de la craye ou blanc d'Espagne, pour ôter tout le gras & l'onctueux de l'huile que l'épreuve de l'imprimerie pourroit y avoir laissé : cela se fait afin que le vernis mol qu'on y applique ensuite, prenne bien par-tout.

DEGROSSIR, *voyez* DEGAUCHIR. Cet ouvrage se fait à grands coups d'une forte *masse*, & avec une pointe affutée de court, c'est-à-dire aiguisée.

DEGUELLEUX (Sculpture), gros masques de pierre de plomb ou de bronze, dont on orne les cascades, & qui vomissent l'eau dans les bassins des fontaines.

DELAYER, détremper des couleurs avec de l'huile pour peindre à l'huile, avec de l'eau gommée pour peindre en mignature, avec de l'eau à la colle pour la détrempe, avec de l'eau de chaux pour la Peinture à fraisque. Il ne faut pas que les couleurs soient *délayées* de maniere à être coulantes sur la palette, elles ne feroient que du glacis ; mais elles doivent être *délayées* en consistance de bouillie, afin qu'elles ayent du corps.

DELICAT. Un pinceau *délicat*, en termes de Peinture, se dit d'un tableau dont la touche est fine, douce, moëlleuse, dont les contours sont bien fondus. Le Correge avoit un pinceau *délicat* ; ses paysages sont touchés délicatement.

DELICATEMENT. *Voyez* DELICAT.

DELICATESSE. On dit en Peinture une *délicatesse* de pinceau, une *délicatesse* d'expression, pour dire des traits dans les figures, qui expriment sans être trop marqués, le vrai, le naturel de l'attitude & de l'air de tête que la personne doit avoir, quand elle fait l'action représentée dans le tableau. Quand on dit *rendu avec délicatesse*, cette expression a rapport à l'esprit.

DELINEATION, représentation que l'on fait de quelque chose par des lignes tracées sur du papier, ou autres matieres. Ce terme est suranné & point d'usage. *Voyez* DESSEIN.

DEMI-BOSSE. *Voyez* BAS-RELIEF.

DEMI-FEUILLE (grande), nom que les Ouvriers donnent aux planches de cuivre pour la gravûre, quand elles ont environ douze pouces d'un côté, & neuf de l'autre, avec une ligne d'épaiſſeur.

DEMI-TEINTE, ton de couleur moyen entre la lumiere & l'ombre. C'eſt proprement le paſſage des clairs aux bruns, par le moyen des couleurs qui les forment, rompues les unes avec les autres. La *demi-teinte* a plus de rapport au clair-obſcur qu'à la couleur; mais la beauté des carnations en dépend preſque abſolument; car ſans les *demi-teintes*, on ne peut bien *faire de chair*: elles ſont une partie capitale de la Peinture. Il faut pour y réuſſir, avoir une parfaite intelligence du clair-obſcur, de la qualité des couleurs que l'on employe, & de l'effet qu'elles produiſent par leur mêlange. L'outremer eſt la meilleure pour les *demi-teintes* des carnations des femmes & des enfans, parce qu'il les tient fraîches & délicates. *Voyez* TEINTE, COULEUR, COLORIS, CLAIR-OBSCUR, RUPTURE.

DEMI-TEINTE, en Gravûre, eſt auſſi le paſſage des clairs aux ombres: pour le former, on doit arranger les tailles avec une pointe plus fine, obſervant de ne mettre que fort peu d'ouvrage, ou du moins très-tendre dans les maſſes de lumiere, afin de n'en pas interrompre l'effet par des travaux trop noirs ou inutiles, qui ſaliroient les parties qui demandent de la pureté. Ces tailles doivent ſe lier avec celles des ombres; & ſi c'eſt une *demi-teinte* fort colorée, qui demande deux hachures, quand on ne peut joindre la ſeconde avec aucune de celles de l'ombre, il eſt bon qu'elle puiſſe du moins s'y perdre, ou y ſervir de troiſieme. Il vaut mieux les joindre au burin qu'à l'eau-forte.

On peut hazarder avec la pointe quelques tailles fines près de la lumiere; mais il faut qu'elles ſoient plus larges, c'eſt-à-dire plus écartées les unes des autres, que celles des ombres. En général on doit tenir les lumieres grandes & peu approchées à l'eau-forte, afin de laiſſer quelque choſe à faire à la douceur du burin. Les linges & autres étoffes fines & claires, ſe préparent avec une ſeule taille, afin

afin de pouvoir y paſſer par les endroits, avec le burin, une ſeconde très-légere & très-déliée. *Boſſe.*

DENT DE CHIEN, ciſeau fendu par le bout, & diviſé en deux pointes : on l'appelle auſſi *double-pointe.*

Après que le Sculpteur a dégroſſi le bloc, ſelon les meſures qu'il a priſes, pour en faire quelque figure, il *approche* de plus près avec une pointe plus déliée que la pointe *affutée* de court : il ſe ſert enſuite de la *dent de chien*, ce qui s'appelle *approcher a la double-pointe. Félib.* N°. 24.

DEPOUILLER, c'eſt en Sculpture ôter d'une figure jettée en moule, toutes les pieces qui ont ſervi à la mouler. Quand on jette en ſable, on *dépouille*, c'eſt-à-dire, on cerne tout autour de l'ouvrage, pour le tirer du ſable.

DEROBER, en termes de Peinture, ſignifie copier, prendre d'un autre Maitre une figure, une penſée, pour en faire uſage dans ſon propre tableau. *Félib.*

DERRIERE d'un tableau. *Voyez* CHAMP.

DESCENTE DE CROIX, terme d'Imagers : c'eſt une eſtampe qui repréſente la maniere dont on deſcendit Jeſus-Chriſt de la croix. On appelle auſſi *deſcente de croix* un tableau où Jeſus-Chriſt eſt repréſenté mort ſur les genoux, ou appuyé, ou couché auprès de la Vierge ſa Mere. La *deſcente de croix* de Daniel de Volterre, & celle peinte par M. le Brun, ſont les deux plus beaux morceaux que nous ayons dans le premier genre. Il y en a un fort beau, peint par M. Cazes dans le ſecond genre, au fond du chœur des Religieux de l'Abbaye Saint-Germain à Paris.

DESCRIPTION, peinture, repréſentation d'une choſe au naturel, par des figures. On fait le portrait, la *deſcription* d'un homme, en repréſentant ſa taille, ſon poil, ſes traits de viſage, &c. Il ne ſe dit guéres en fait de Peinture : on dit, faire le portrait d'un homme, le peindre.

DESORDRE, variété d'objets dans un payſage. Plus il y a de *déſordre*, plus il plaît, quand d'ailleurs les ſites ſont d'un bon choix, & que la nature eſt bien rendue. Il faut, pour former ce beau *déſordre*, choiſir des terreins peu cultivés, & à demi déſerts, çà & là

coupés de ruisseaux, de buttes, de rochers, de vallons, de bouquets de bois champêtres, parsemés de ruines, qui perçant à travers les branches, ou placées dans un lointain raisonnable, offrent une variété dont l'aspect, quoiqu'un peu sauvage, est toujours à préférer à nos riches campagnes tirées au cordeau : l'imitation d'une foule de pareils objets, si séduisante pour les yeux qu'elle égare, plonge bientôt l'ame dans une mélancolie délicieuse.

Rien n'égale en ce genre la campagne de Rome & les environs de cette Ville, autrefois la maîtresse du Monde. Tous les paysages Italiens & les desseins que nos Peintres en rapportent au retour du séjour qu'ils y font dans l'Académie Françoise qui y est établie, le prouvent bien clairement. A la vûe de ces superbes ruines, au pied desquelles on voit un Berger nonchalamment assis au milieu de son troupeau, chanter sur sa flûte sans doute les plaisirs d'une vie tranquille ; frappé de l'instabilité des grandeurs humaines, on se sent entraîné par des réflexions, qui également utiles au bonheur des Grands, & de ceux dont ils tiennent le sort entre les mains, font sentir le prix de l'inestimable médiocrité.

DESSEIN, composé de lignes de toutes especes, qui par leur ensemble représentent les formes, les contours & figures des objets.

Le dessein est la base de la Peinture ; sans lui elle ne seroit qu'un vrai barbouillage de couleurs : c'est lui qui donne l'ame, l'énergie, l'expression & les formes vraies aux objets ; mais il varie pour les contours & les formes du corps humain, suivant la différence des âges & des sexes.

Dans les enfans les chairs sont molles, rebondies, & comme soufflées ; les emmanchemens ou attaches, sont creux, au lieu qu'ils font des élévations dans un âge plus avancé.

La diversité des contours dépend de la diversité des formes, & c'est peut-être dans l'âge de l'adolescence ou second âge, qu'elles varient davantage.

Toutes les parties du corps dans l'enfance, sont raccourcies, & comme boursouflées. Dans le second âge elles se développent, & tendent à se procurer la lon-

gueur naturelle qu'elles doivent avoir.

Les jeunes gens de l'âge de douze à quatorze ans, ſont conſéquemment d'une proportion déliée, ſuelte & légere. Les os dans leur attache, ne montrent point encore toute leur groſſeur, & les muſcles dans leur largeur montrent encore moins leur nourriture.

Ceci doit attirer toute l'attention de l'Artiſte, & c'eſt auſſi ce qui produit de ſi grandes difficultés à bien rendre la vérité. Tout y eſt fin & délicat dans l'expreſſion; on ne peut s'y ſauver par rien de ſenſible.

Les attaches n'y forment point de creux, comme à celles des enfans, ni des élévations marquées, comme dans l'âge parfait. Les contours par cette raiſon, y ſont coulans, gracieux & étendus; & comme ils ſont peu chargés, ils exigent d'être peu reſſentis ou peu marqués dans leur inſertion. *Merc. d'Oct.* 1755.

Les figures antiques de Caſtor & de Pollux peuvent ſervir de régle pour celles dont je parle, & la maniere de deſſiner de Raphaël, paroît celle qui y convient le mieux: le Sueur l'a ſuivi de plus près.

La perfection du corps humain, ſa beauté, ſa vigueur ſe montrent dans le troiſieme âge: juſques-là la nature n'a rien fait voir de décidé dans les formes extérieures; mais arrivée à ſon but, elle s'exprime avec la netteté & la nobleſſe, dont ſon auteur a daigné la décorer.

C'eſt ici où les attaches de toutes les parties doivent être exprimées avec fermeté, mais ſans ſéchereſſe, & que les os qui s'y font ſentir, quoique quarrément, doivent donner l'idée de leur forme ſans aucune dureté de travail. Les muſcles principaux ne peuvent laiſſer aucun doute ſur leur caractere & leur office, & ceux d'une moindre étendue paroîtront relativement aux fonctions des premiers: les contours y ſont moins coulans ou plus chargés, & les inſertions des muſcles, ainſi que des jointures, ſont plus reſſenties.

Les extrémités de chaque membre doivent être légeres & dénouées, afin de montrer qu'ils en ſont plus diſpoſés aux mouvemens que l'ame y excite. Le Gladiateur antique eſt un beau modele dans ce genre; le goût du deſſein du Carrache, &

de presque toute son Ecole ; est aussi celui qui le rend mieux.

Le dernier âge, ou la vieillesse, nous présente la nature dans son déclin : ce n'est plus cette fraîcheur, ce soutien, cette fermeté, cette vigueur de l'âge parfait. Les chairs s'amollissent & se flétrissent, la peau se vuide & se séche, & le corps ne présente que des formes & des contours incertains : les os, premier fondement de toute la machine, semblent succomber par l'affaissement des parties qui les lient, & nous ne voyons que foiblesse, que tremblement dans tous les mouvemens de ce corps si soutenu dans l'âge qui l'a précédé.

Le Peintre doit donc en variant les formes des âges, en varier les caracteres du dessein, autant que la nature le lui indique.

Ici les formes ayant dégeneré, on ne doit pas leur donner cette prononciation ni ce développement actif du troisieme âge. Les os sont plus découverts ; mais les muscles refroidis & desséchés, ne présentent plus que beaucoup d'égalités dans les contours. La peau moins soutenue augmente par ses plis le travail extérieur, & montre en tout, de concert avec les os, une espece d'aridité générale. Il faut donner moins de moëlleux & moins d'arrondissement à ces sortes de parties, & cependant ne pas outrer la matiere.

Quoique ces régles puissent avoir lieu à l'égard des figures de femmes, les graces charmantes doivent cependant diriger toujours la main du Peintre dans la représentation qu'il en fait, & il doit les distinguer des corps des hommes à peu près selon l'idée que je vais en donner.

Un *travail tendre* & arrondi, des contours aisés & simples, une touche naïve, sont ici des articles essentiels. Les attaches, quoique délicates, ne peuvent annoncer que très-peu, ou presque point les os ; les parties dominantes, sans être trop chargées, seront soutenues & nourries, afin de montrer une fermeté convenable aux chairs de la femme ; le repos qui lui est naturel, & les passions douces s'exprimeront par des mouvemens gracieux & tranquilles, & par des contours peu ressentis. Sa vivacité sera seulement dans ses

yeux, les pieds, les mains, & plus encore les bouts des doigts feront délicats & menus. Les principaux mufcles ou les parties dominantes du corps d'une femme formée, doivent être plus fenfibles en expreffion, que dans le fecond âge ; mais cette expreffion ne doit point atteindre à la fermeté du travail des hommes faits.

Plus le Peintre réduira ces obfervations en pratique fur le caractere du deffein relativement à la femme, plus il donnera de nobleffe & de graces à celle qui naturellement les réunit. On trouvera dans la Venus de Medicis, & dans les ouvrages de Raphaël, les preuves de ce que je viens d'avancer, d'après M. Nonotte.

DESSEIN. Ce terme fignifie quelquefois exprimer nos penfées fur le papier ou autre matiere, par des traits formés avec la plume, le crayon, &c. mais en fait de Peinture, il fe prend plus fouvent pour donner aux objets que l'on veut repréfenter par des traits de plume, de crayon, ou de toute autre chofe, la forme exacte que ces objets préfentent à nos yeux, foit dans leur vraie dimenfion naturelle, ou plus grande, ou plus petite. Alors le terme de *deffein* fignifie proprement tracer les contours, & donner aux objets les juftes dégrés de jours, d'ombres & de réflets dans leur véritable proportion, fuivant la proximité ou l'éloignement dans lefquels on veut les repréfenter. S'il manque quelques-unes de ces parties, le deffein ne peut être parfait ; le fujet n'aura ni la force, ni le relief, ni la forme exacte qu'il doit avoir.

Sous le terme de *deffein*, on ne comprend pas ordinairement le clair-obfcur, le relief & la perfpective. On appelle même *deffein*, la feule repréfentation des contours d'un objet : mais il n'en eft pas moins vrai, que pour être parfait, il doit avoir toutes les parties dont j'ai parlé ; il n'eft même pas douteux qu'il ne faille obferver une efpece de perfpective, dans le *deffein* même d'une feule figure.

Outre l'exactitude & la correction des contours, il faut que le *deffein* foit prononcé hardiment, clairement & fans ambiguité, de forte que rien n'y foit incertain ni confus. Il faut néanmoins éviter la féchereffe & les traits rudes ; la

nature qui doit toujours servir de modele, tient le milieu en tout.

Comme elle ne nous présente pas deux hommes, deux visages, ni deux objets parfaitement semblables, le Dessinateur qui travaille d'après elle, doit s'appliquer à tracer & représenter cette forme, qui distingue son objet de tous les autres de l'Univers.

Pour y parvenir, il faut connoître parfaitement la nature; avoir assez de géométrie & de connoissance des proportions, qui varient suivant le sexe, l'âge; sçavoir la Myologie, l'Osteologie & la Perspective.

On reconnoîtra la vérité de cette régle, en comparant une figure académique dessinée par un homme qui a toutes les connoissances de la structure, de l'articulation des os, de l'emmanchement des membres, & du jeu des muscles, avec une figure semblable, dessinée par un homme qui les ignore. Le premier voit dans son sujet des beautés réelles, qui échappent aux yeux peu instruits de l'autre. L'esprit de celui-là fournit d'idées relevées, justes & agréables, échauffe son genie, & le rend capable d'imaginer quelque chose au-delà de ce qu'il voit, ou de corriger des défauts que celui-ci n'apperçoit pas : nous en parlerons dans l'article *Grace*.

On distingue les desseins en *croquis*, *études*, *pensées*, & desseins finis. On trouve l'explication des trois premiers, dans leurs articles.

Le dessein proprement dit, est celui qui représente toutes les parties rassemblées qui doivent entrer dans la composition d'un tableau. Les Maîtres les finissent quelquefois avec la derniere exactitude, soit pour leur propre satisfaction, soit pour servir de bons modeles à leurs Eleves, soit enfin pour en faire présent à leurs amis. On trouve une infinité de ces desseins de toutes les especes, faits par les grands Maîtres, & qui sont conservés très-précieusement par les curieux Amateurs de la Peinture, & avec raison; ce sont l'esprit même & la quintessence de l'art. Nous suivons par leur moyen la route que le Maître a prise; nous voyons les matereaux qu'il employoit pour faire ses tableaux, qu'on peut regarder comme les copies de ces desseins, puisque souvent, au moins en

partie, leurs tableaux sont l'ouvrage d'une main étrangere.

On trouve dans les desseins de Jules Romain, de Polydore, du Parmesan & de Baptiste Franco, un esprit, une vivacité, une franchise & une délicatesse, qu'on ne voit pas dans leurs Peintures : sans doute que distraits ou trop occupés de l'embarras des couleurs, & de leur rupture, ils n'ont pû aller si droit au but.

Michel-Ange passe pour le plus sçavant & le plus correct Dessinateur qu'il y ait eu parmi les Modernes, supposé que Raphaël ne l'ait pas égalé, ou même surpassé. Les Ecoles de Rome, de Florence & l'Ecole Françoise, l'ont emporté sur toutes les autres dans cette partie de la Peinture.

On peut dire avec M. de Piles, (*Dissertation sur la Peinture*), qu'il y a une sorte de dessein tout spirituel, dont peu de Peintres ont été capables. Il suppose la justesse des mesures, l'habitude des yeux & de la main, qu'un travail assidu avec un genie médiocre, peuvent procurer ; mais il consiste à imprimer aux objets peints la vérité de la nature, & à y rappeller les idées de ceux que nous avons souvent devant les yeux, avec choix, convenance & variété ; choix, pour ne pas prendre indifféremment tout ce qui se présente ; convenance, pour l'expression des sujets qui demandent des figures, tantôt d'une façon & tantôt d'une autre ; & variété pour le plaisir des yeux, & pour la parfaite imitation de la nature. Ceci regarde tout l'ouvrage en général : mais si l'on ne veut envisager le dessein que dans une figure particuliere, il consiste dans la proportion des membres, & dans l'esprit du contour. La premiere montre le corps d'un homme, & la seconde fait paroître ce corps véritablement de chair, plein de sang & de vie.

Ceux qui s'attachent trop à l'antique, risquent de mettre beaucoup de crudité & de sécheresse dans les parties du corps & dans les draperies. Les Anciens ont eu leurs raisons pour en user comme ils ont fait. Ils se sont proposé de frapper la vûe par la majesté des attitudes, par la grande correction, la délicatesse & la simplicité des membres, évitant toutes les minuties, qui, sans le secours de la couleur, ne peu-

vent qu'interrompre la beauté des parties. Mais les Peintres qui ont de quoi imiter la nature, ne doivent pas se borner aux ouvrages des Anciens, ni les imiter trop servilement en cela. Raphael lui-même commençoit à abandonner l'antique, lorsque la mort le surprit; parce qu'il s'apperçut que ses figures tenoient un peu trop de la statue, & portoient avec elles une idée de marbre, qui en éloignoit celle de vie qu'elles doivent avoir.

DESSEIN, se dit encore des images faites seulement au crayon, & quelquefois perfectionnées au pinceau, avec l'encre de la Chine, le bistre ou quelqu'autre couleur. Les *desseins* infiniment supérieurs aux estampes, tiennent un juste milieu entr'elles & les tableaux: ce sont les premieres idées d'un Peintre, le premier feu de son imagination, son style, son esprit, sa maniere de penser: ils sont les premiers originaux, qui servent souvent aux éleves du maître à peindre les tableaux qui n'en sont que les copies. Les desseins prouvent encore la fécondité, la vivacité du génie de l'Artiste, la noblesse, l'élévation de ses sentimens, & la facilité avec laquelle il les a exprimés. Un Peintre jette le premier feu de sa pensée dans un dessein; il s'abandonne à lui-même, il se montre tel qu'il est; au lieu qu'il reprime la fougue de son génie dans un tableau, il se corrige, & y perfectionne ce que le dessein peut manquer en fait de correction.

Il y a trois principales manieres de dessiner; à la plume, au crayon, & au lavis.

La plume se manie légérement, & est soutenue de hachures du côté des ombres; souvent on ne fait à la plume que les traits des contours, & on lave du côté des ombres.

Le crayon est plus en usage, & peut se hacher du côté des ombres. On se sert de pierre rouge appellée sanguine, de pierre noire, de mine de plomb, & d'une craye blanche pour piquer les plus vives lumieres. Cette craye, sujette à s'effacer, oblige souvent de la délayer avec de la gomme, & on l'employe avec le pinceau; alors on dit du *blanc de craye* ou du *blanc au pinceau*.

Le lavis se fait avec un pinceau, que l'on trempe dans de la couleur de suie de cheminée, appellée *bistre*, de la sanguine, du bleu d'In-

de, d'encre de la Chine délavée, & que l'on applique du côté des ombres, en l'adoucissant sur les parties éclairées.

Il y a des desseins qui participent de ces trois maniéres; d'autres que l'on dit faits aux trois crayons.

Tous les desseins se divisent en cinq espéces; il y a des pensées, des desseins arrêtés, des études, des académies & des cartons. Voyez-en l'explication dans les articles qui les concernent.

DESSEIN ESTOMPE'. *V.* ESTOMPE'.

Tous les Peintres qui ont écrit sur la Peinture ont donné les régles du dessein. Paul Lommazzo, Leonard de Vinci, M. Dufresnoi, &c. Il y a aussi des traités du dessein & du lavis; la maniere d'apprendre à dessiner sans maître. On trouve chez presque tous les Vendeurs d'estampes, des cayers pour apprendre à dessiner; mais tous se réduisent à des figuras humaines, un bras, une jambe, un œil, une main, une oreille, &c. & des têtes entieres avec des troncs; & aucun que je sache, n'a encore donné les régles pour apprendre à dessiner les animaux & le paysage. On s'est contenté d'en donner quelques modeles.

On entend par le mot de *dessein* tout ce qui regarde l'attitude, le mouvement, l'équilibre & la pondération des corps, la configuration des parties, la proportion & la simétrie des membres.

Dessein à la Plume.

Dessein au crayon.

Dessein en Grisailles.

On appelle aussi *desseins* certains modeles que les Peintres font pour les ouvriers, pour les manufactures d'étoffes, de tapisseries.

DESSEIN ARRÊTE', sont les pensées d'un Peintre, plus digérées & plus arrêtées que les croquis. Ils donnent une juste idée de l'ouvrage, & c'est ordinairement suivant ces morceaux, qui sont les derniers faits, que l'on en détermine l'exécution. On les appelle par excellence, des desseins *rendus, finis, terminés, capitaux.*

Dessein se prend encore pour la pensée d'un plus grand ouvrage, soit qu'il n'y paroisse que des contours, soit que le Peintre y ait ajouté les lumieres & les ombres, ou qu'il y ait même employé de toutes les couleurs.

DESSEIN HACHÉ, est

celui dont les ombres sont exprimées par des lignes sensibles, ou de la plume, ou du crayon ; on dit *hacher* & *hachures*.

DESSEIN GRAINE', dont les ombres sont faites avec du crayon, sans qu'il soit frotté, & sans qu'il y paroisse de lignes.

DESSEIN LAVE'. *V.* Lavis.

DESSEIN COLORIÉ, dans lequel sont employées toutes les couleurs à peu près qui doivent entrer dans le grand ouvrage dont elles sont l'essai.

DESSINATEUR. Terme de Peinture, qui se dit en général de toutes les personnes qui représentent sur le papier ou autrement, les figures des hommes & des autres objets de la nature, quand ils n'y employent que le crayon, la plume, ou les autres choses dont on se sert communément pour dessiner. Raimond de la Fage fut un des plus féconds *Dessinateurs* du siécle dernier, il se borna au dessein, & ne mit presque pas la main au pinceau. Il eut peu de pareils pour la fécondité du génie, l'abondance des pensées & pour la prodigieuse facilité. Il a répandu un feu étonnant dans ses compositions, principalement dans ses desseins croqués à la plume.

Quand on dit d'un homme, *c'est un grand Dessinateur*, on veut dire que c'est un grand observateur de la nature, un homme correct dans la représentation qu'il fait des objets qu'elle lui met devant les yeux, enfin un grand homme digne des plus grands éloges.

On appelle *Dessinateurs*, ceux qui tracent des modéles de fleurs & autres objets pour les manufactures d'étoffes, tapisseries, & pour les ornemens de Menuiserie, Orfévrerie, Broderie, &c.

DESSINER. Quelques-uns disent *dessigner*; mais le premier est plus en usage. Tracer sur le papier ou autres matieres, les contours des objets que la nature présente à nos yeux. On le fait par des lignes tirées à la plume, au crayon, ou au pinceau. *Dessiner* d'après nature, c'est prendre les objets naturels pour modele.

Dessiner d'après la Bosse, c'est travailler d'après les figures en relief.

Dessiner d'après l'Antique ; c'est copier en dessein les figures de l'antiquité.

Dessiner de fantaisie ;

c'eſt ne prendre pour modele que ſon imagination.

DESSINER *aux trois crayons* ; termes de Peinture, qui ſignifie l'uſage que l'on fait dans un même deſſein, de la pierre noire, de la ſanguine dans les chairs, & du blanc de craye pour relever le tout, & particuliérement pour rehauſſer les jours.

DETACHE', en termes de Peinture, ſe dit des différens objets peints dans un tableau, ſoit de payſage, ſoit d'hiſtoire, &c. Les figures ſont bien *détachées*, lorſqu'elles ſemblent ſortir du fond du tableau, lorſqu'il n'y a point de confuſion, qu'elles ſont bien démélées, & qu'il ſemble qu'on peut tourner autour.

Un bras bien *détaché*. Dans un payſage, les objets doivent être extrêmement *détachés*. Le clair-obſcur, bien entendu, produit cet effet.

DETACHER, ſe détacher ſur un fond, terme de Peinture, qui ſe prend dans le même ſens que *détaché*, dont voyez l'article.

DETAIL, en termes de Peinture & de Sculpture ; ſignifie les petites parties d'une figure ou autre objet, comme les paupieres, les ſourcils, la barbe, le blanc des yeux, la couleur de l'iris, les petits ſillons des jointures des doigts, les petites rides d'un viſage, &c. Un Peintre & un Graveur ne doivent pas s'amuſer à tenir tous ces *détails* dans les figures en petit, & qui paroiſſent dans le lointain. Séduits quelquefois par le plaiſir de faire un morceau qui paroiſſe ſoigné, ils s'amuſent à finir la tête d'une figure éloignée ; mais ils prodiguent leurs peines bien mal-à-propos ; puiſque l'ouvrage en devient froid, il perd un mérite qui pourroit avoir place ailleurs, & fait une faute contre le deſſein & le ſens communs. Quelques petits coups touchés artiſtement forment de jolies têtes, & même des paſſions, mieux que tous les ſoins qu'on pourroit prendre de marquer les prunelles, les paupieres, les narines, & autres minuties.

DETREMPE. Peindre à *détrempe* ; c'eſt peindre avec des couleurs délayées à l'eau de colle. Avant que Jean Vaneyck, plus connu ſous le nom de Jean de Bruges, eût trouvé le ſecret de peindre en huile, tous les Peintres ne travailloient qu'à fraiſque & à *trempe* ou *de-*

trempe, comme l'on dit en France, soit qu'ils peignissent sur des murailles, soit sur le bois. Quand ils se servoient de planches, ils y colloient souvent une toile fine, avec de la bonne colle, pour empêcher les ais de se séparer, puis mettoient dessus une couche de blanc. Ils détrempoient ensuite les couleurs avec de l'eau & de la colle, ou avec de l'eau & des jaunes d'œufs battus avec des petites branches de figuier, dont le lait se mêle avec les œufs; & de ce mêlange, ils peignoient leurs tableaux.

Dans cette sorte de travail, toutes les couleurs sont bonnes; mais il faut toujours employer l'outremer & les autres bleus délayés avec de la colle de gands ou de parchemins, parce que les jaunes d'œufs font verdir le bleu.

Quand on peint contre les murailles, il faut qu'elles soient bien séches, & leur donner avant deux couches de colle bien chaude. La composition des jaunes d'œufs est très-bonne pour retoucher. La meilleure est celle de gands ou de parchemin.

Si l'on veut peindre à détrempe sur la toile, on en choisit qui soit vieille, demi-usée, & bien unie. On l'imprime de blanc de craye à la colle de gands, & lorsque cette imprimûre est séche, on passe encore une couche de la même colle par-dessus. On broye toutes les couleurs avec de l'eau, chacune à part, & à mesure qu'on les employe, on les détrempe avec de l'eau de colle,

Si l'on veut se servir de jaune d'œufs, on prend de l'eau avec laquelle sur un verre on met un verre de vinaigre, le jaune, le blanc & la coquille d'un œuf, & on bat bien le tout ensemble avec quelques petites branches de figuier vertes.

Quand le tableau est fini, on le vernit, si l'on veut, avec un blanc d'œuf bien battu, & par-dessus une couche de vernis; mais on ne le fait que quand le tableau doit être exposé à l'eau ou dans un endroit humide.

L'avantage que le Peintre à *détrempe* a sur la Peinture à l'huile, c'est de n'avoir point de luisant, & de ce qu'on peut voir le tableau dans toutes sortes de jours, ce qui ne se rencontre pas aux couleurs à l'huile, ou lorsqu'il y a du vernis.

La *détrempe* differe de la

mignature en ce qu'elle se travaille à grands coups, & avec toute la liberté du pinceau; au lieu que la mignature se fait au petit point, ou, comme on le dit, en pointillant.

DEVANT *du tableau*, premier plan, partie la plus près de la base. Les objets placés sur le *devant*, doivent être peints avec des couleurs vigoureuses, & des traits plus terminés. Ce sont ceux qui frappent d'abord les yeux du Spectateur; ils impriment le premier caractere de vérité; il faut donc les travailler avec plus de soin & d'exactitude. Dans les paysages les arbres doivent être rendus plus distincts sur le *devant* du tableau, & ne former quasi que des masses d'ombres & de lumieres dans le lointain.

DEVISE, ornement de Peinture & de Sculpture en bas-relief, composé de figures & de paroles, & servant d'attribut, comme la devise de Louis XIV, dont le corps est un soleil, & l'ame, *nec pluribus impar*.

DIAPHANES (couleurs) : ce sont des couleurs de peu de consistance, telles que celles des Enlumineurs & celles que les Décorateurs employent dans les décorations qui doivent être éclairées par derriere, dans des châteaux de feux d'artifices, dans les représentations d'un palais du Soleil, d'un temple de Pluton, &c. *Voyez* TRANSPARENT, GLACIS.

DISPOSITION, en termes de Peinture; M. Coypel la definit ainsi : Mettre en régle, avec réflexion, ce qu'une imagination échauffée nous a présenté dans une sorte de désordre : placer les acteurs de la scene que le tableau doit représenter, dans le rang qui convient à chacun : rejetter les choses accessoires, peu convenables au sujet que l'on traite, fussent-elles même avantageuses pour l'effet général, & trouver le moyen d'y suppléer par d'autres : disposer la lumiere de façon qu'elle attire l'œil sur l'objet principal.

DISTANCE, en termes de Peinture, se dit de la dégradation des objets peints dans un tableau. Ceux qui sont sur le devant, doivent être toujours plus finis que ceux qui sont derriere, & doivent dominer sur les choses qui sont confondues & fuyantes : mais que cela se fasse selon la relation des

diſtances ; c'eſt - à - dire, qu'une choſe plus grande & plus forte enchaſſe derriere une plus petite, & la rende moins ſenſible par ſon oppoſition. *Dufreſnoy*.

Les choſes qui ſont fort éloignées, bien qu'en grand nombre, ne feront qu'une maſſe, de même que les feuilles ſur les arbres & les flots dans la Mer.

DISTRIBUTION. *Diſtribuer*, en termes de Peinture, ſignifie l'arrangement des groupes & des objets dans un tableau, avec les lumieres & les ombres qui leur ſont propres. Lorſqu'on dit une belle diſtribution, on comprend celle des objets, & celle des lumieres : quand on entend parler que d'une, il faut la ſpécifier, & dire, *voilà une belle diſtribution d'objets, des lumieres bien diſtribuées. De Piles.*

DIVERSITÉ *ou* VARIETÉ, c'eſt cette partie économique de la Peinture, qui tient notre eſprit attaché, & qui attire notre attention par l'art qu'a le Peintre de varier dans les perſonnages d'un tableau, l'air, l'attitude & les paſſions qui ſont propres à ces perſonnages ; tout cela demande néceſſairement de la *diverſité* dans l'expreſſion. Comme la nature eſt variée à l'infini, elle fournit des modeles innombrables d'imitation. Chaque âge, chaque ſexe, chaque tempérament a ſes joies, ſes douleurs, & des manieres différentes de les exprimer. Un Peintre doit conſerver à chaque perſonnage le caractere qui lui eſt propre, & qui le fait diſtinguer des autres. L'art ſçait exprimer & ſaiſir les nuances d'une même paſſion, & la façon de manifeſter à l'extérieur l'impreſſion qu'elle fait ſur l'ame, ſuivant le caractere d'une Nation, & des Particuliers de cette même Nation, ſelon la qualité des perſonnes. Cette *diverſité* feroit néanmoins un mauvais effet dans un tableau, ſi elle étoit déplacée ; elle doit être naturelle, vraie, & liée au ſujet de maniere qu'elle concoure à exprimer l'unité d'action qui y eſt requiſe. Cette *diverſité* regarde proprement le caractere de chaque perſonnage qu'on introduit dans le tableau : mais quoique la variété plaiſe, on ne doit pas trop multiplier les perſonnages, & ſous prétexte de cette *diverſité*, faire entrer dans le tableau des figures inutiles à l'action re-

présentée. Il ne faut jamais mêler le comique avec le sérieux, le bas avec le noble ; tout doit y tenir sa place, & conformément à son caractere toujours subordonné à celui du sujet : ceux qui ont été le plus souvent traités, deviennent neufs sous la main d'un habile Artiste, qui sçait varier les airs de têtes & les attitudes des figures.

DOME, comble ou voute sphérique, ornée ordinairement de quelques pieces de Sculpture, ou de quelques sujets de Peinture.

Le plus grand morceau de Mignard est la peinture du *dome* du Val de Grace. On dit aussi *coupe*, *coupole*.

DOUBLE-POINTE, outil de Sculpteurs. Il sert à *approcher* de plus près, après que le bloc est dégrossi. *Voyez* DENT DE CHIEN.

DOUCEURS, en termes de Gravûre ; ce sont les parties de l'estampe les plus délicates, les moins chargées de tailles, & les plus éclairées.

» Je vous avertis, dit » Abraham Bosse, de travailler vos *douceurs* qui » approchent de la partie » illuminée, & tous vos » lointains, avec des pointes bien déliées, & les y » appuyer peu, mais les » enfoncer fermement aux » endroits qui doivent être » sensibles, comme les ombres, afin qu'on puisse » couvrir une grande partie » des *douceurs* & du lointain tout d'un coup ; car » vous sçavez bien que les » pointes qui ont fait les » hachures, qui approchent » du jour, ont fort peu atteint le cuivre, & si peu » qu'elles n'ont quasi emporté que le vernis. « Le terme *douceur* n'est guéres plus d'usage.

DOUX. On dit qu'un Peintre a un pinceau *doux*, lorsque sa touche est finie, moëlleuse & délicate.

DOUX, en termes de Gravûre, se dit du cuivre & des autres métaux : on dit qu'ils sont *doux*, quand le burin les coupe aisément & nettement, qu'ils ne sont point cassans ni aigres.

Taille *douce* est une image tirée sur une planche de cuivre, ou autre métal, gravée au burin ou à l'eau-forte. *Voyez* ESTAMPE.

DRAPER, travailler des figures, les couvrir de vêtemens. *Voyez* l'article suivant.

DRAPERIE : on donne ce nom en général à toutes les sortes de vêtemens dont les Peintres & les Sculpteurs habillent leurs figures.

Faire le portrait, & représenter les actions des hommes plutôt que de s'attacher au détail exact des traits différens & des habitudes particulieres du corps, qui nous les font distinguer les uns des autres, sont deux genres différens. On distingue aussi les actions, en nobles & communes, en véritables & fabuleuses, ce qui exige des différences dans la maniere de draper. Les *draperies* doivent donc être convenables au genre qu'on traite, & il seroit à souhaiter que cette loi de convenance, qui contribue à la perfection des beaux arts, fût également gravée dans l'esprit du Peintre de portrait, & dans l'esprit de ceux qui se font peindre. Ces derniers choisissant un vêtement conforme à leur état, ne se verroient pas exposés à des contrastes bizarres & ridicules, & le Peintre assortissant les étoffes, les couleurs & l'habillement à l'âge, au tempérament & à la profession de ceux qu'il représente, ajouteroit une plus grande perfection à ses ouvrages, par cet ensemble sur lequel il doit fonder leur succès.

Les Peintres qui s'exercent à représenter des actions communes, mais vraies, doivent en général conformer leurs *draperies* aux modes regnantes du tems où s'est passée l'action, en donnant aux vêtemens de chaque acteur toute la grace dont ils sont susceptibles, & la vérité qui peut en indiquer les différentes parties.

Ceux qui peignent l'Histoire, qui représentent des actions nobles, vraies ou fabuleuses, sont obligés par cette loi de convenance, à s'instruire du *costume*. L'exactitude historique & la sévérité de ce costume, en leur imposant une gêne qui s'étend sur l'ordonnance de la composition, & qui très-souvent n'est pas favorable à la grace que l'on est en droit d'exiger dans les *draperies*, fera honneur à leurs lumieres & à leur genie, seul capable de surmonter cette difficulté. Dans tous ces genres les *draperies* doivent s'accorder aux mouvemens des figures, & suivre les inflexions naturelles des différentes attitudes du corps;

corps; mais toujours de maniere que les jointures & les emmanchemens n'en ſoient pas équivoques, & que les *draperies* mêmes laiſſent entrevoir le nud, & faſſent ſentir les attaches par la diſpoſition de leurs plis.

L'excès dans l'exactitude trop ſcrupuleuſe du *coſtume*, deviendroit une eſpece d'abus pour la Peinture, & une gêne outrée pour l'Artiſte, qui doit ſe propoſer de plaire également aux Sçavans qui s'appliquent à l'étude de l'antiquité, & aux gens du monde qui ne ſont pas toujours fort inſtruits de cette partie intéreſſante de l'Hiſtoire. Le milieu que le Peintre peut garder, eſt de donner à une Nation les vêtemens les plus connus par ce que l'Hiſtoire nous en apprend; aux Romains, par exemple, ceux qu'ils portoient dans les tems les plus célebres de la République. Il ſeroit injuſte d'exiger de lui des recherches longues & pénibles, par leſquelles il pourroit ſe mettre au fait de toutes les nuances que le luxe a introduites ſucceſſivement dans les habillemens de ce Peuple fameux. Un ſujet d'Hiſtoire qui remonteroit à des ſiecles moins connus, ou aux tems fabuleux, lui laiſſera même la liberté d'habiller ſuivant ſon genie, les Dieux & les Héros dont il repréſentera les actions : mais on ne lui pardonneroit pas de prêter à une Nation les habillemens d'un autre peuple qui les porteroit tout différens.

Il ne ſuffit pas que les *draperies* ſoient conformes au *coſtume*, elles doivent l'être au caractere du ſujet que l'on traite, & au caractere particulier des perſonnages, ſoit pour ſon état actuel de Miniſtre de la Religion, ou de Militaire, ou de perſonne du commun du peuple, ſoit pour ſon âge & ſon tempérament.

L'habillement contribue beaucoup à l'expreſſion; les *Draperies* d'un Magiſtrat reſpectable doivent conſéquemment avoir des plis grands, nobles, majeſtueux, & que les mouvemens en ſoient graves & lents. Les vêtemens des vieillards demandent quelque choſe de lourd, & leur mouvement foible, comme les membres qui les agitent; au contraire les *draperies* d'une Nymphe ou autre perſonne du ſexe jeune, ſveltes, doivent être légeres, fines, tenant du voile, de la gaze ou du taffetas, & leurs plis légers

& ſuſceptibles du moindre mouvement de l'air, accompagneront une démarche vive & légere.

Quelque amples que ſoient les *draperies* dont on habille une figure, elles doivent laiſſer entrevoir le nud du corps, & comme nous l'avons déja dit, faire ſentir les emmanchemens par la diſpoſition des plis.

Pour y réuſſir, il ne faut pas travailler de pratique ſeulement; il faut conſulter la nature, & commencer par deſſiner nue la figure qu'on doit draper : autrement on eſt ſujet à s'égarer, & l'on riſque d'ajouter ou de retrancher, ſans s'en appercevoir, à la proportion des parties, dont le contour & les formes ſe perdent quelquefois dans la confuſion des plis.

Ces plis ſont la reſſource de la pareſſe des bons Artiſtes, & de l'ignorance des médiocres, quand ils ſe trouvent embarraſſés pour deſſiner un raccourci avec la correction requiſe : ces plis affectés rappellent l'œil d'un critique éclairé, & lui font appercevoir un défaut auquel il n'auroit peut-être pas fait attention. Le meilleur parti eſt donc de ſurmonter la difficulté du trait par une étude ſérieuſe du nud; alors la *draperie* devenue moins contrainte, prendra la forme que lui preſcrira le contour des membres, & ſes plis ſimples & débrouillés n'auront rien qui embarraſſe les regards.

Une obſervation très-rigoureuſe ou mal entendue de ce précepte, conduiroit à un défaut qui ne ſeroit pardonnable en aucun cas. Quand on dit donc qu'une *draperie* doit laiſſer appercevoir le nud, il faut bien ſe donner de garde de la coller ſur ce nud, de maniere qu'elle y paroiſſe adhérente; cette maniere de *draper* n'eſt d'uſage que dans la Sculpture, où on les ſuppoſe très-ſouvent être des linges mouillés. Les anciens Sculpteurs ne pouvant repréſenter aſſez parfaitemet la diverſité des étoffes, qui ont des ſuperficies différentes, ſe ſont bornés à celles qui empêchent moins que les autres de voir le nud, faiſant conſiſter la plus grande beauté de leurs ouvrages dans celle des contours. Ils ſçavoient que la nature eſt ordinairement tranquille dans ſes mouvemens, & n'appelloient pas à leur ſecours ces draperies flottantes, voltigeantes & agitées par l[illegible]

vent, qu'on reproche au Chevalier Bernin d'avoir introduites dans la Sculpture. Ils faisoient leurs draperies adhérentes & collées, parce qu'ils n'ignoroient pas que le ciseau réussit très-rarement dans l'imitation des choses minces, détachées & volantes : d'ailleurs les gros & larges plis devenant trop frappans, feroient un tort considérable aux parties nues, étant les unes & les autres d'une même couleur.

Il n'en est pas de même dans la Peinture ; les *draperies* doivent être amples, mais sans donner aux vêtemens une telle ampleur que les figures paroissent accablées sous le poids, ou embarrassées de la quantité de plis des étoffes. Les plis doivent être grands, & disposés de maniere que l'œil puisse sans peine les débrouiller & les suivre dans toute la *draperie* : les petits plis multipliés dans la Peinture, pétillent trop, & ôtent ce repos & ce silence si amis des yeux. Ceux qui se sont trop attachés à suivre l'antique pour les *draperies*, ont rendu leurs ouvrages cruds, arides, pauvres & mesquins, & ont fait des figures aussi dures à la vûe que le marbre même.

Jusqu'ici je me suis contenté de faire une espece d'analyse de l'article *Draperie*, que l'Encyclopedie nous donne sous le nom de M. Watelet ; mais les réflexions qu'il y fait sur les *manequins*, méritent d'être rapportées tout au long. L'usage de ces petites figures sembleroit, dit-il, devoir être toléré pour l'étude des *draperies* ; il semble même être consacré pour cet objet, par l'exemple de quelques habiles Peintres qui s'en sont servis, comme le Poussin : mais si l'on doit juger de la bonté d'un moyen, n'est-ce pas en comparant les inconvéniens qui peuvent en résulter, avec l'utilité qu'on peut en retirer ? Si cela est, je dois condamner une pratique dangereuse pour un art qui n'a déja que trop d'écueils à éviter. Mais entrons dans quelques détails.

Les Peintres qui avouent qu'on ne peut parvenir à dessiner correctement la figure, qu'en l'étudiant sur la nature, trouvent moyen de surmonter dans cette étude la difficulté qu'oppose à leurs efforts cette mobilité naturelle, qui fait qu'une figure vivante ne peut demeurer dans une assiette invariable :

ils ſurmontent auſſi celle de l'inſtabilité de la lumiere, qui pendant qu'ils peignent une figure nue, ſe dégrade, s'affoiblit, ou change à tout inſtant. Comment ces mêmes Artiſtes regardent-ils comme inſurmontables ces mêmes difficultés, lorſqu'elles ont pour objet l'étude d'une *draperie*? Pourquoi la fixer ſur une repréſentation froide, inanimée, & dans l'eſpérance d'imiter plus exactement la couleur & les plis d'un ſatin, renoncer à ce feu qui doit inſpirer les moyens prompts de repréſenter ce qui ne peut être que peu d'inſtans ſous les yeu ?

Ce n'eſt pas tout : l'Artiſte s'expoſe à donner enfin dans les pieges que lui tend une figure, dont les formes ridicules parviennent inſenſiblement à ſe gliſſer dans le tableau, & à rendre incorrectes, ou froides & inanimées, celles que le Peintre avoit empruntées d'une nature vivante & réguliere. Qu'arrive-t-il encore? L'étoffe étudiée ſur le *manequin*, & bien plus finie que le reſte du tableau, détruit l'unité d'imitation, dépare les objets repréſentés; & ce ſatin ſi patiemment imité, offre aux yeux clairvoyans une peſanteur de travail, ou une molleſſe de touche qui fait bien regretter le tems qu'un Artiſte a employé à ce travail. Ce n'eſt donc pas le Pouſſin qu'il faut ſuivre en cette partie; c'eſt Titien, Paul Veroneſe, & ſur-tout Vandeik. Les draperies de ce dernier ſont légeres, vraies, & faites avec une facilité qui annonce un Artiſte ſupérieur à ces détails. Examinez de près ſon travail, vous verrez combien peu les étoffes les plus riches lui ont coûté; à la diſtance néceſſaire pour voir le tableau, elles l'emportent ſur les plus patiens & les plus froids chefs-d'œuvres de ce genre. Le moyen d'arriver à ce beau *faire*, eſt d'étudier cette partie en grand, & de donner à chaque eſpece d'étoffe la touche qui lui convient, ſans ſe laiſſer égarer & ſe perdre dans la quantité de petites lumieres, de réflets, de demi-teintes & d'ombres que préſente une *draperie* immuable, apprêtée ſur un manequin, & poſée trop près de l'œil.

De quelque nature que ſoient les *draperies*, il faut avoir égard à la qualité de l'étoffe, & diſtinguer la ſoye de la laine, le ſatin du velours, & le brocard d'avec

la broderie ; mais il faut ménager tellement leur disposition & leurs couleurs, qu'elles ne troublent pas l'harmonie du tableau. *Voy.* HARMONIE.

La liberté qu'a le Peintre de donner aux étoffes de ses *draperies* les couleurs propres à lier ensemble celles des autres corps qu'il représente, & à les rendre toutes amies, ne lui donne pas une moindre facilité, pour parvenir à cette harmonie, que la liberté qu'il a encore de disposer ses plis de maniere qu'ils soient frappés du jour, ou qu'ils en soient privés en tout ou en partie, pour rappeller à son gré la lumiere dans les endroits où elle lui est nécessaire.

Les *draperies* sont d'une utilité merveilleuse pour lier les groupes ; elles les enchaînent, pour ainsi dire, & viennent remplir les vuides, qui sembloient les détacher les unes des autres ; elles soutiennent les regards du Spectateur sur chaque objet, en lui donnant en quelque maniere plus de consistence & d'étendue : elles ne lient pas moins les couleurs, & sont d'un grand secours pour se donner un fond tel qu'on le souhaite.

Les anciens Sculpteurs ayant observé que les *draperies* légeres étoient les seules qui réussissoient bien dans la Sculpture, & qu'on ne pouvoit les donner qu'aux Divinités & au sexe féminin, ont évité, autant qu'ils l'ont pû, d'habiller les figures d'hommes, quoique dans bien des cas elles sembloient le demander ; car y avoit-il de la vraisemblance, par exemple, que Laocoon, fils de Roi, & Prêtre d'Apollon, se trouvât nud dans la cérémonie actuelle du sacrifice, où il fut dévoré avec ses enfans par des monstres marins ? Cette licence n'empêche cependant pas les gens de goût de regarder ce groupe, comme un des plus beaux restes de l'antiquité. D'ailleurs les hommes de ce tems-là paroissoient nuds dans les jeux, les gymnases, &c. il n'eût pas été naturel de les habiller de linge, puisque chez les Romains mêmes, les hommes qui en auroient porté, auroient passé pour des effeminés : c'étoit une espece d'infamie parmi eux, que d'avoir des habits approchans de ceux qui étoient destinés à l'usage des femmes. Si les Peintres & les Sculpteurs consultoient plu-

tôt la modestie & la décence que leur amour-propre, ils ne donneroient pas de si fréquentes atteintes à ces vertus dans les figures de l'un & l'autre sexe, & n'abuseroient pas si hardiment de la tolérance condamnable, qu'a le Public à cet égard.

Dans la Gravûre, on est assujetti aux mêmes loix que dans la Peinture, pour le jet des *draperies ;* on doit se servir d'un même sens de taille, pour la même étoffe, & graver ces tailles larges ou serrées, suivant qu'elles sont grosses ou fines : les grossieres se terminent au burin dans les lumieres, par des points longs.

On dit des *draperies bien jettées*, *un morceau de draperie bien disposé*, *draperie légere & volante*, *draperies pauvres*, *draperies* qui sentent le manequin.

DROITURE, en termes de Gravûre en taille-douce, se dit des tailles roides, longues & mal contournées. Il faut éviter de graver avec des tailles roides, droites & séches. Le défaut des jeunes Graveurs, c'est de graver ainsi ; ce qui vient de ce qu'ils ne sont pas assez versés dans le dessein, ou qu'ils ne travaillent pas d'une maniere hardie & facile. *Bosse.*

DUR, en termes de Peinture, signifie la même chose que sec. On le dit d'un ouvrage dont les clairs sont trop près des bruns, & ne sont pas assez noyés avec eux ; dont les contours ne sont pas assez mêlés, & trop prononcés : c'est le contraire du tendre & du moëlleux. On dit aussi en Sculpture, qu'un ouvrage est *dur* & sec, quand il n'a pas ce poli & ce moëlleux qui fait un des principaux agrémens & une des principales beautés d'une statue.

E.

EAUX-FORTES, en termes de Gravûre en taille-douce, se dit non seulement des eaux préparées pour faire mordre les planches, mais encore des *croquis* des Peintres qui ont gravé sans se servir du burin. Ces especes de croquis sont les meilleurs modeles qu'on puisse se proposer ; telles sont celles de *Benedette de Castillione*, *Rimbrant*, *Berghem*, *&c.* Quelques-uns de nos Peintres modernes ont aussi gravé des eaux fortes avec un esprit que les plus habiles Graveurs auroient peine à égaler.

On ignoroit cette maniere de graver, avant le quin-

zieme ſiecle. On dit qu'André Mantegne, Peintre, fut le premier qui dans ce temslà eſſaya la gravûre au burin. Il fut ſuivi par Albert Durer, Lucas de Leyden & quelques autres, qui firent des expériences beaucoup plus parfaites. Quelques-uns prétendent que le même Albert Durer fit mordre à l'eau-forte des eſſais tracés ſur des planches de cuivre verni.

On ſe ſervit d'abord pour cet effet d'une eſpece de vernis, appellé *vernis dur*, dont on faiſoit beaucoup de cas du tems d'Abraham Boſſe, comme on peut le voir dans ſon Traité de la Gravûre à l'eau-forte. Il eſt vraiſemblable que la fermeté de ce vernis n'a pas peu contribué à donner aux bons ouvrages de ce tems-là la netteté qu'on y remarque: cependant on a abandonné non ſeulement le vernis dur, mais encore cette propreté qu'on eſtimoit tant alors; on l'évite même en quelque façon aujourd'hui, parce qu'elle mene à une roideur dans les tailles, & une froideur de travail qui n'eſt plus de goût.

Ce changement eſt fondé ſur l'expérience & ſur l'admiration que l'on a conçue pour les belles choſes qui ont paru depuis M. Boſſe. On ne voit pas en effet que Gerard Audran, qui peut à juſte titre paſſer pour le plus excellent Graveur d'Hiſtoire qui ait paru, ait recherché cette extrême propreté, ni ce ſervile arrangement de tailles, qui eſt eſſentiel à la Gravûre au burin. Ses ouvrages, malgré la groſſiereté du travail, qui paroît dans quelques-uns, & qui peut déplaire aux ignorans, font l'admiration des Connoiſſeurs & des perſonnes de bon goût.

Les inconvéniens du vernis dur lui ont fait préférer le vernis moû. La maniere de faire l'un & l'autre ſe trouve dans l'article *Vernis*, & celle de les appliquer, dans l'article *Gravûre*.

Les payſages ſur-tout & les ornemens, ſe rendent mieux à l'eau-forte qu'au burin: celui-ci eſt trop roide pour les choſes légeres. L'eau-forte eſt auſſi préférable pour le petit; elle y donne un eſprit & un caractere auquel le burin ne ſçauroit guéres atteindre. Il eſt cependant bon pour la perfectionner.

EAU-FORTE, eau corroſive qui diviſe & diſſout les métaux. On en em-

ploye de deux ſortes, pour la Gravûre ; la premiere ſe fait avec trois pintes de bon & fort vinaigre blanc, ſix onces de ſel ammoniac, ſix onces de ſel commun, & quatre onces de verd de gris, appellé *verdet*. Tous ces ingrediens bien purs & nets étant pilés, mettez le tout dans un pot de terre verniſſé & plombé, qui puiſſe tenir au moins ſix pintes. Couvrez le pot de ſon couvercle ſemblable, & faites bouillir promptement à un grand feu, deux ou trois bouillons ſeulement, ayant ſoin de remuer la matiere avec un petit bâton, évitant la fumée, & prenant garde que la liqueur ne ſorte hors du vaſe, parce qu'elle s'enfle beaucoup. Vous retirerez enſuite le pot du feu, le couvrirez & laiſſerez refroidir ; vous la décanterez enſuite doucement dans des bouteilles que vous boucherez, & ne vous en ſervirez que le lendemain : ſi elle eſt trop forte, & qu'elle faſſe éclater le vernis, vous la modérerez avec un verre du même vinaigre. Le vinaigre diſtillé eſt meilleur, & n'eſt pas ſi ſujet à faire éclater le vernis. Cette eau-forte eſt bonne pour le vernis dur & mol : l'autre qui eſt l'eau-forte commune ou de départ, fait éclater & diſſout le vernis dur.

EBARBER, en termes de Gravûre, ſignifie ôter les inégalités d'une planche que l'on grave, en arrondir un peu les angles, & diminuer l'épaiſſeur des bords.

EBARBER, en termes de Graveurs en taille-douce, ſe dit de l'action que fait le Graveur en ratiſſant avec la vive arête d'un burin, les coupeaux que cet outil a enlevé du cuivre en l'inſinuant dedans, pour y graver quelques traits ou hachures. Il faut abſolument *ébarber* tous ces coupeaux, parce que s'il en reſtoit quelques-uns, ils gâteroient toutes les eſtampes.

EBAUCHE eſt le premier travail, les premiers coups, la premiere forme que l'on donne à un ouvrage, les premiers traits qu'un Peintre jette ſur la toile. Une *ébauche* perfectionnée devient un ouvrage fini. Le terme d'*ébauche* s'applique à tout ouvrage commencé pour être fini. Une légere *ébauche* d'un grand Peintre, vaut ſouvent mieux aux yeux d'un Connoiſſeur, que les ouvrages finis d'un Peintre. Quelques perſonnes regardent les termes *ébauche* &

esquisse, comme sinonymes, mais à tort. *V.* Esquisse.

EBAUCHER, c'est jetter sur une toile imprimée les premieres couches de couleurs, après y avoir dessiné les objets du tableau : ces premiers coups forment le fond & la base du corps des couleurs de la Peinture. Les Peintres *ébauchent* plus ou moins arrêté, suivant leur goût & leur maniere.

Ebaucher, *en Sculpture*, c'est travailler une figure de cire, de terre ou d'autre matiere ; quand il s'agit du marbre, on dit *dégrossir*.

Ebaucher, *en Gravûre*, c'est préparer au premier trait de burin, & mettre par masses les objets qui doivent former l'estampe.

On dit dans ces trois arts, *ébaucher* un tableau, une figure, une statue.

Ebaucher, *en termes d'Evantaillistes*, c'est former les premieres ombres.

EBAUCHOIRS, outils de bois ou d'yvoire, de sept à huit pouces de long, arrondis par un bout, & par l'autre plats & à onglet : ils servent à polir l'ouvrage. Ceux qui ont des dents à un de leurs bouts, s'appellent *ébauchoirs* brettelés. N°. 25, & 26.

ECAILLE DE MER, espece de pierre fort dure, & susceptible d'un grand poli, très-propre à faire des pierres à broyer les couleurs en usage dans la Peinture. Elle vaut mieux que le marbre.

ECAILLE, ECAILLÉ (Peinture). On dit qu'un tableau s'*écaille*, lorsque la couleur se détache de la toile par petites parcelles. Le stuc s'*écaille* aisément ; les peintures à fraisque sont sujettes à tomber par *écailles*. Les Sculpteurs appellent aussi *écailles* les éclats de marbre que les outils détachent du bloc, & qu'ils mettent en poudre, pour faire le stuc.

ECAILLER (s'). *Voy.* l'article précédent.

ECHAFFAUDAGE, construction de charpente faite sous une voûte, ou contre une muraille, pour la commodité d'un Sculpteur ou d'un Peintre, qui y travaillent.

ECHAFFAUDER, dresser des échaffauts.

ECHAFFAUT, charpente que les Peintres, les Sculpteurs font élever & dresser contre un mur, ou sous un dôme, une voûte, un plafond, pour y travailler.

ECHAMPIR *ou* RÉCHAMPIR, terme de Peinture, contourner une figure, un feuillage ou autre ornement, en séparant les contours d'avec le fond. *Félibien.*

ECHAPPADE (Gravûre en bois), action par laquelle on enleve quelque trait avec le fermoir, en dégageant les contours d'une planche gravée, soit parce que l'outil est entraîné dans le fil du bois, soit parce que ce trait n'aura pas été assez dégagé à sa base par le dégagement fait avec la pointe à graver, ou qu'on aura pris trop d'épaisseur de bois avec le fermoir, ou parce qu'on n'aura pas eu soin d'appuyer le pouce de la main qui tient l'outil, contre celui de la main gauche, en dégageant pour le tenir en respect, & éviter l'*échappade.* Elle a lieu aussi avec la gouge, quand on n'a pas la même précaution, ou quand on baisse trop cet outil : alors il échappe en vuidant, & allant à travers la gravûre, fait brêche à quantité de traits, de tailles & de contours ; acccident d'autant plus désagréable, qu'il ne peut être réparé que par des petites pieces substituées aux endroits ébrechés, & qui feront infailliblement sur l'estampe un trait blanc autour de ces pieces, quand la planche aura été lavée, parce qu'elles se renflent plus que le reste de la superficie de la planche. *Encyclopedie.*

ECHAPPÉ, en termes de Peinture, se dit d'un petit jour clair qui passant entre deux objets qui se touchent presque, va éclairer ou une partie de ces objets, ou quelques corps voisins, auxquels ces objets semblent d'abord dérober le jour. Ces jours *échappés* font un effet merveilleux dans un tableau, quand ils sont bien ménagés : ce sont des especes de *réveillons.* On les appelle *échappés*, parce qu'ils semblent en effet s'échapper d'entre deux corps qui s'opposent presque à leur passage par leur proximité.

ECHELLE DE FRONT, terme de Perspective en Peinture : c'est une ligne droite dans le tableau, parallele à la ligne de terre, divisée en parties égales, lesquelles représentent les pieds, les pouces, &c.

ECHELLE FUYANTE est une ligne droite dans le tableau. Elle tend au point de vûe : on la divise ordi-

nairement en parties inégales, pour repréſenter des pouces, des pieds, des toiſes, &c.

ECHOPPE, outil de Graveurs, eſt une aiguille un peu groſſe éguiſée en biſeau ou en lozange, & emmanchée dans des petits bâtons de bois tournés, garnis par le bout de longues viroles de cuivre creuſes, qu'on emplit de cire d'Eſpagne fondue, & où l'on fait entrer les éguilles pendant qu'elle eſt chaude. N°. 27.

Quoiqu'on puiſſe ſe ſervir d'éguilles à coudre, pour faire des échoppes, comme le dit Abraham Boſſe, les meilleures ſe font avec des bouts de burin uſés, que le Coutelier aiguiſe pour cet uſage : il faut du moins ſe ſervir de ces groſſes, quand on grave quelque choſe de grand. Les Quinquaillers en vendent de toutes faites, de même que les manches pour s'en ſervir. Ce que nous venons de dire des échoppes, s'entend auſſi des *pointes*.

L'uſage de l'*échoppe* au vernis mol, eſt fort bon pour les choſes qui doivent être gravées d'une maniere brute, comme les terreins, troncs d'arbres, murailles, &c. qui demandent de la force avec un travail *grignoté*. Quoique cet outil ne paroiſſe propre qu'à faire de gros traits, on peut néanmoins s'en ſervir auſſi, pour faire les traits plus fins & déliés, en le tenant ſur le côté où il eſt plus étroit : & ſi l'on avoit bien la pratique de l'échoppe, on pourroit facilement préparer à l'eau-forte une planche entiere, en la tournant plus ou moins, ſuivant la groſſeur des traits qu'on voudroit faire.

ECHOPPE. Les Sculpteurs s'en ſervent auſſi.

ECHOPPER, c'eſt travailler avec des échoppes. *Félib.*

ECLAIRER, diſtribuer, répandre, ménager le jour & les lumieres, les clairs & les bruns d'un tableau. Pour bien *éclairer* un tableau, un ſeul jour ſuffit, & il n'en faut jamais deux également dominans, de peur que pluſieurs parties étant également éclairées, l'harmonie du clair-obſcur n'en ſoit rompue. *Voyez* JOUR, LUMIERE.

ECLAT, en termes de Peinture. On dit l'*éclat* du coloris, l'*éclat* des couleurs. Les tableaux de Rubens ont beauconp d'*éclat*, pour dire

que les couleurs en ſont brillantes, fieres, & que le tout enſemble a quelque choſe de frappant.

ECLATANT, qui a de l'éclat. On dit en Peinture, des couleurs vives & *éclatantes.* Quand elles n'ont que cela, elles peuvent frapper les yeux d'un ignorant en fait de Peinture; mais un Connoiſſeur ne s'y laiſſe pas ſurprendre : il faut que leur éclat vienne de la ſcience du Peintre à les employer.

ECOLE, terme uſité en Peinture, pour déſigner, tant la ſuite des Peintres d'un pays, dans les ouvrages deſquels on remarque le même goût de Peinture, que les Eleves d'un grand Maître, ou ceux qui ont ſuivi ſa maniere.

Dans ce dernier ſens, on dit l'*école* de Raphaël, l'*école* des Carraches, l'*école* de Rubens, &c. Mais en prenant le mot *école* dans ſa ſignification la plus étendue, on en compte cinq en Europe : ſçavoir, l'*Ecole* Romaine ou Florentine, l'*Ecole* Vénitienne, l'*Ecole* Lombarde, l'*Ecole* Flamande ou Allemande, & l'*Ecole* Françoiſe. On entend par ces noms, les Peintres Romains, Florentins, Vénitiens, Lombards, Flamands, Hollandois, Allemands & François : les autres Nations n'ont point d'*Ecoles* qui portent leur nom. Quoique cette diviſion en cinq *Ecoles* ſeulement, avoit été admiſe, comme ſuffiſante, M. le Chevalier de Jaucourt en compte huit dans l'article *Ecole* de l'Encyclopedie, & diſtingue pour faire ce nombre, l'*Ecole* Romaine de la Florentine, l'*Ecole* Flamande de l'Allemande, & de l'*Ecole* Hollandoiſe, pendant que l'illuſtre M. le Comte de Teſſin les réduit à trois, ſçavoir la *Romaine*, la *Flamande* & la *Françoiſe*, & les caractériſe en général de la maniere ſuivante, dans ſa vingt-ſixieme Lettre au Prince Royal de Suede.

Les Italiens, dit-il, tirerent un ſi grand avantage de leurs Antiques, que l'*Ecole* Romaine l'a emporté ſur ſes rivales, dans l'excellence du deſſein; ſes Eleves ne ſe ſont pas contentés d'imiter la nature, ils ont tâché de la ſurpaſſer, & c'eſt à leur genie qu'on doit la plus belle attitude du corps de l'homme, & de l'enſemble de tous ſes membres. Quant au viſage, ils s'attachoient moins à le rendre beau, qu'à le rendre parlant & animé;

ils le regarderent comme le miroir de nos passions, & ils chercherent à y exprimer tous les différens mouvemens de l'ame.

Les Peintres Flamands & Allemands tournerent leur esprit vers un autre objet; ils s'appliquerent à représenter la nature telle qu'elle paroissoit à leurs yeux. Si la personne, par exemple, qui leur servoit de modele pour peindre une Venus, ou une Junon, étoit par hazard une belle femme, la Déesse y gagnoit, & paroissoit sous des traits dignes d'elle : s'ils travailloient au contraire d'après un modele moins parfait, la Déesse y perdoit; on la faisoit ressembler à un original peu séduisant. Ce fut de cette étude pénible à *copier* la nature, qu'on vit éclore ce beau coloris que cherchent encore aujourd'hui les Peintres des autres Nations, avec *peut-être* plus d'envie que d'espérance d'y parvenir.

Les ouvrages de *l'Ecole* Françoise portent l'empreinte du genie & de la vivacité de cette Nation : des compositions pleines de feu, plus brillantes que solides, plus flattées que parfaites, décelent le goût & la maniere de ses Artistes dans ce genre. Un dessein correct, & un mêlange heureux de couleurs, exigeroient d'un Peintre François plus de tems & de travail, que ne lui en laisse une imagination vive. Le François voit tout avec des yeux qui ne respirent que le plaisir & la joie; tout agit, tout vit, tout joue dans ses ouvrages, & c'est ce qui fait que l'ordonnance en est gracieuse, riante & bien inventée.... Mais comme il n'est pas de régle si générale qui ne souffre quelqu'exception, il est arrivé de tems en tems que certains Eleves se sont écartés du caractere propre de leur *Ecole.* Plusieurs Peintres Vénitiens, par exemple, ont très-mal dessiné, quoiqu'ils ayent parfaitement bien peint *& bien colorié;* d'autres ont réuni quelquefois plusieurs de ces différens caracteres.

Rubens, Vandyck, Diepenbeck Jordans, & quelques autres des Pays-Bas, possédoient également le coloris & l'ordonnance. Les le Sueur, les le Moine, ont aussi-bien dessiné qu'aucun Peintre élevé à Rome. Chardin, leur compatriote, (& Greuse) imitent encore aujourd'hui la nature aussi exactement qu'ait jamais fait Teniers ou Gerard Dou.

Le goût pour la Peinture, comme pour la plûpart des beaux arts, avoit été long-tems enseveli sous leur ruine, suite funeste de l'invasion des Barbares dans les pays Méridionaux de l'Europe. Ce goût se réveilla dans le treizieme siecle, & le Sénat de Florence ressuscita la Peinture oubliée, en appellant en Italie des Peintres de la Grece, dont Cimabué fut le premier Disciple, & eut la gloire d'être le restaurateur de la Peinture en Italie, vers la fin du treizieme siecle.

Quelques Florentins le seconderent, & l'on vit sortir de cette *Ecole*, Léonard de Vinci, né de parens nobles au Château de Vinci, près de Florence en 1455, mort à Fontainebleau entre les bras de François I. en 1520. Profond dans la théorie, comme dans la pratique, il fit son Traité de Peinture, qui est encore estimé. Il se montra en même tems grand Dessinateur, Peintre judicieux & naturel. Son coloris est foible, ses carnations sont d'un rouge de lie; il finissoit trop ses tableaux, ce qui répand beaucoup de sécheresse. Son imitation de la nature est trop servile; il l'a poussée jusqu'aux minuties: mais instruit à fond des mouvemens que les passions excitent, il les a rendus avec force & vérité, & a donné à chaque chose le caractere qui lui convient. La grace & la noblesse sont répandues dans toutes ses compositions. Les Connoisseurs recherchent encore, & font grand cas de ses desseins à la mine de plomb, à la sanguine, à la pierre noire, & sur-tout à la plume. Rubens ayant vû le tableau de la cene de Notre-Seigneur, peint dans le réfectoire des Dominiquains de Milan, par Léonard de Vinci, avouoit qu'on ne pouvoit trop en louer l'auteur, & qu'il étoit encore plus difficile de l'imiter; l'expression en étoit admirable, & l'on peut encore en juger sur l'excellente copie qu'on en voit à Paris dans l'Eglise de S. Germain-l'Auxerrois.

Michel-Ange Buonarroti *ou* Buonarrota, de la Maison des Comtes de Canosses, nâquit dans un Château près d'Arezzo, en Toscane. Ses parens voyant son inclination & son goût pour le dessein, lui donnerent pour Maître Dominique Guirlandaio. Ses progrès rapides

lui firent bientôt une réputation, & il n'eut d'autres ſoins toute ſa vie, que de travailler à la rendre immortelle.

Il commença par la Sculpture, dans laquelle il réuſſit parfaitement. La Peinture l'occupa enſuite. Il fut chargé avec Léonard de Vinci, de repréſenter la guerre de Piſe dans la grande ſalle du Conſeil à Florence. Les cartons que Michel-Ange fit pour cela, étonnerent tous ceux qui les virent, & Raphaël lui-même s'empreſſa de les copier. Mais de tous les tableaux de Michel-Ange, celui qui a fait le plus de bruit, eſt ſon *jugement univerſel*, tableau unique en ſon genre, plein de feu, de genie, d'enthouſiaſme, de beautés; mais auſſi rempli de licences qu'on ne ſçauroit excuſer. Ce morceau étonne pour le grand goût de deſſein qui y domine, par la ſublimité des penſées, & par des attitudes extraordinaires qui forment un ſpectacle frappant & terrible.

La maniere de Peindre de Michel-Ange eſt fiere; il a un peu trop fortement prononcé les muſcles & les emmanchemens; ſes airs de têtes fiers & déſagréables, prouvent qu'il ne prenoit pas les graces pour ſes modeles; ſon coloris eſt dur, & tire ſur la brique: ſes deſſeins ſont ordinairement à la plume, lavés de biſtre. Il joignit aux qualités d'excellent Sculpteur & de Peintre célebre, celle d'Architecte diſtingué; mais la Sculpture le mettra toujours au nombre de ſes plus grands Maîtres. Il mourut à Rome l'an 1564.

ANDRÉ DEL SARTE, né à Florence en 1488, eut pour pere un Tailleur d'habit, d'où lui vint le nom *del Sarte*. Son goût & les progrès qu'il fit dans le deſſein, lui firent quitter l'orfévrerie, pour la Peinture, dans laquelle il s'acquit une grande réputation. Ses principaux ouvrages ſont les ſujets de la vie de Saint Jean-Baptiſte & de celle du Bienheureux Philippe Benizi, qu'il peignit à Florence. La copie qu'il fit du portrait de Léon X, peint par Raphaël, & qui trompa Jules Romain même, qui en avoit fait les draperies, prouve combien on doit être circonſpect à décider de certains tableaux, s'ils ſont originaux ou copies. On le regarde comme un grand Deſſinateur, un bon coloriſte; il entendoit bien le nud, le jet des dra-

peries, & disposoit bien ses figures; mais il manquoit de variété dans ses têtes, & ses Vierges n'ont pas toujours le caractere de noblesse qui leur convient : ses compositions manquent de feu. Ses desseins au crayon rouge, sont très-estimés. Il passa en France sous François I, qui lui rendoit des visites fréquentes ; l'amour pour sa femme le rappella à Florence, où il mourut de la peste en 1530.

PONTORME (Jacques) ou *Giacomo Carucci*, qui étoit son véritable nom, né à Florence en 1493, reçut les premiers élémens de la Peinture, de Léonard de Vinci & d'André del Sarte. Il réussit parfaitement dans ses premiers ouvrages; ceux qu'il fit ensuite, tiennent trop du goût Allemand, & ne sont pas estimés. En vain voulut-il revenir à sa premiere maniere, il ne conserva qu'un pinceau vigoureux & un beau coloris : sa derniere maniere fut toujours un peu dure; mais ses desseins sont recherchés. Il mourut à Florence en 1556.

LE ROSSO, connu sous le nom de *Maître Roux*, nâquit à Florence en 1496. Son génie & l'étude particuliere qu'il fit des ouvrages de Michel-Ange & du Parmesan, furent ses uniques maîtres. Il s'acquit une telle réputation, que François I. le fit venir en France, & lui donna la Surintendance des ouvrages de Fontainebleau. La grande gallerie de ce Château a été construite sur ses desseins, & embellie par les morceaux de Peinture, par les frises & par les morceaux de stuc qu'il y fit. Il consultoit peu la nature, & sa façon de dessiner, quoique sçavante, a quelque chose de sauvage. Il entendoit le clair-obscur, exprimoit bien les passions, donnoit beaucoup de graces à ses figures de femmes, & un beau caractere à ses têtes de vieillards, & avoit néanmoins un goût décidé pour le bizarre & l'extraordinaire. Il a donné quelques morceaux de Gravûre, & l'on a gravé d'après lui, entr'autres pieces, les amours de Mars & de Venus, qu'il fit pour le Poëte Aretin. Il fut aussi bon Architecte, bon Poëte & bon Musicien, & finit ses jours à Fontainebleau en 1441.

VOLTERRE (Daniel Ricciarelli de), né en 1509 à Volterre en Toscane, étudia, d'abord sans goût, la Peinture sous Balthasar Peruzzi,

ruzzi, & puis ſous Michel-Ange, qui lui montra auſſi la Sculpture. Les ouvrages qu'il fit à Rome à la Trinité du Mont, ſur-tout ceux de la chapelle de la Princeſſe des Urſins, ſont très-eſtimés ; mais ſon plus beau morceau, qu'on regarde auſſi comme un chef-d'œuvre de Peinture, eſt ſa deſcente de croix, qu'on voit dans la même égliſe. Le cheval qui porte la ſtatue de Louis XIII dans la Place Royale de Paris, fut fondu d'un ſeul jet par *Daniel.* L'hôpital de la Pitié de cette même Ville, poſſede une deſcente de croix de ce Peintre, & une troiſieme ſe trouve dans la collection du Palais Royal. Il mourut à Rome en 1566.

CIVOLI *ou* CIGOLI (Louis), né dans l'ancien Château de Cigoli en Toſcane, ſe nommoit *Ludovico Cardi*, étudia l'Anatomie ſous ſon Maître Alexandre Allori, & partageoit ſon tems entre la Peinture, la Poëſie & la Muſique. Un *Ecce Homo* qu'il fit en concurrence avec le Baroche & Michel-Ange de Caravage, l'emporta ſur les tableaux des deux autres. Cigoli fut chargé des arcs de triomphe & des décorations de théatre, pour les fêtes du mariage de Marie de Medicis avec Henri IV, Roi de France, & donna le deſſein du piedeſtal du cheval de bronze qu'on voit au Pont-neuf à Paris. Il avoit un grand goût de deſſein, beaucoup de genie, un pinceau ferme & vigoureux, & mourut à Rome en 1613.

CORTONE (Pietre de) dont le nom propre eſt *Pierre Berretini*, né à Cortone dans la Toſcane, en 1596, ne promettoit pas dans ſes commencemens la réputation que ſon genie développé & un travail aſſidu lui acquirent dans la ſuite. L'enlevement des Sabines, & une bataille d'Alexandre qu'il peignit étant encore jeune dans le Palais Sacchetti, lui procurerent les Peintures du palais Barberin, qui augmenterent l'eſtime que l'on avoit pour leur auteur. Le Grand-Duc Ferdinand II l'employa pour décorer ſon palais Ducal & ſes galleries. Alexandre VII le créa Chevalier de l'éperon d'or, & lui fit des préſens conſidérables. Le talent de ce Peintre brilloit dans les grandes machines ; il aimoit les grands tableaux ; ſes petits n'ont pas un fini qu'ils demandent, parce que ſa vivacité ne s'en accom-

modoit pas. Son coloris, quoique frais, eſt un peu foible dans les carnations. On remarque dans ſes tableaux une grande intelligence du clair-obſcur, & une belle diſpoſition des groupes; mais ſes figures ſont un peu lourdes, ſes draperies de mauvais goût, & l'on n'y trouve pas toute la correction & l'expreſſion qu'on y deſireroit. Un de ſes morceaux les plus précieux, Romulus ſauvé, préſenté par Fauſtule à Acca-Laurentia, ſe voit dans l'Hôtel de Toulouſe à Paris. Le Roi poſſede pluſieurs tableaux de ce Maître, qui ſe diſtingua auſſi dans l'Architecture; étant mort à Rome en 1669, il fut inhumé dans l'égliſe de Sainte Martine, qu'il avoit bâtie, & à laquelle il laiſſa cent mille écus romains.

LUTTI (Benoît), né à Florence en 1666, devint en peu de tems ſupérieur à ſon Maître Gabiani. L'étude des morceaux des plus grands Maîtres le perfectionna; mais il s'attacha plus au coloris qu'à la correction du deſſein; ſes tableaux étoient néanmoins ſi recherchés, que toutes les Cours de l'Europe voulurent en avoir. L'Empereur le fit Chevalier, & l'Electeur de Mayence joignit une croix enrichie de diamans aux Lettres patentes qu'il lui en expédia.

Lutti retouchoit beaucoup ſes tableaux, mais avec une franchiſe qui en ôtoit tout le peiné, & ſa derniere penſée étoit toujours la meilleure. Lent à prendre la broſſe, il ne la quittoit qu'avec peine, & ſon pinceau étoit frais & vigoureux; ſa maniere tendre & délicate, étoit reſſentie, & ſon goût eſquis. Il n'a preſque fait que des tableaux de chevalet. Ayant promis de livrer un tableau dans un certain tems, & ne l'ayant pas fini, les conteſtations qui ſurvinrent à ce ſujet, le chagrinerent; il tomba malade, & mourut à Rome en 1724, âgé de cinquante-huit ans.

L'ECOLE ROMAINE regarde Raphaël d'Urbin, comme ſon fondateur. Son mérite éminent le fait reconnoître avec raiſon pour le chef des Peintres de cette Ville célebre, où les plus fameux Artiſtes ſe ſont fait une gloire de dépoſer les fruits de leurs travaux, pour s'immortaliſer.

RAPHAEL SANZIO, né à Urbin en 1483, fut mis d'abord dans l'*école* de Pietr

Perugin, qui n'eſt guéres connu que par ſon Eleve. Le goût, le genie & les talens que le Diſciple avoit reçu de la nature, lui firent bientôt connoître la médiocrité des talens de Perugin ; il quitta lui & ſa maniere, pour ne prendre que celle de la nature. Le bruit que faiſoient les cartons de Léonard de Vinci & de Michel-Ange, lui firent quitter la bibliotheque de Sienne, où le Pinturicchio l'employoit ; il ſe rendit à Florence, où charmé des ouvrages de Michel-Ange & de Léonard de Vinci, il changea toute la maniere de peindre qu'il avoit encore retenue en partie de Perugin. Il continua de former la délicateſſe de ſon goût ſur les ſtatues & les bas-reliefs antiques, d'après leſquels il deſſina longtems avec beaucoup d'attention & d'aſſiduité.

Après divers morceaux exécutés à Perouſe, à Florence & dans diverſes autres Villes, le Bramante, fameux Architecte, & ſon parent, l'attira à Rome, où il termina ſes courſes. Le premier ouvrage qu'il y fit, eſt l'*école* d'Athenes, dont la riche compoſition étonne autant qu'elle enchante. Ce tableau lui fit une telle réputation, que le Pape Jules II fit détruire les peintures commencées par d'autres, pour employer Raphaël. Michel-Ange Peignoit alors une chapelle avec toutes les précautions imaginables, pour qu'on ne pût voir ſon ouvrage qu'après qu'il ſeroit fini. Bramante trouva cependant le moyen d'y introduire Raphaël, qui frappé de la fierté & de l'élevation qu'il y remarqua, ajouta dès ce moment à l'excellence de ſon crayon, & au gracieux de ſon pinceau, cette grandeur & cette nobleſſe majeſtueuſe qu'il donna depuis à ſes figures. Il ne devoit qu'à l'excellence de ſon genie un progrès ſi rapide, puiſque ces peintures de la chapelle de Michel-Ange, expoſées depuis ce tems-là aux yeux de tous les Peintres, n'ont pû former un ſecond Raphaël.

Après la mort de Jules II, qui l'employoit dans le Vatican, Léon X qui lui ſuccéda, & qui protegeoit beaucoup les arts, dédommagea amplement Raphaël de la perte dè ſon prédéceſſeur, & lui fit continuer ces ouvrages immortels, qui ſont encore admirés de tout l'Univers.

Raphaël étudioit ſans ceſ-

ſe, travailloit à ſe perfectionner, & entretenoit même des gens qui deſſinoient pour lui tout ce que l'Italie & la Grece poſſédoient de rare & d'excellent. Il conſultoit la belle nature, & corrigeoit ce qu'elle pouvoit avoir de défectueux, ſur les proportions des plus belles ſtatues antiques. Ses études prouvent évidemment qu'il deſſinoit ſes figures nues, avant que de les draper, & qu'il en varioit les attitudes juſqu'à ce qu'elles convinſſent à ſon ſujet.

On remarque qu'il n'a laiſſé que peu ou point d'ouvrages imparfaits, & qu'il les finiſſoit beaucoup, quoique travaillés promptement. Partiſan moins zélé de l'antique, il ſe ſeroit ſans doute un peu plus attaché à ſuivre le vrai de la nature, & auroit changé ſon goût de couleur, s'il eût vêcu davantage. Il mourut à Rome à l'âge de 37 ans, ſans avoir été marié, mais épuiſé par l'amour qu'il avoit pour les femmes, & par trop de saignées que lui firent faire les Médecins, auxquels il ne voulut pas déclarer ſes derniers excès.

Pour peu qu'on réfléchiſſe ſur les ouvrages de ce grand homme, on voit qu'il penſoit noblement, qu'il avoit beaucoup de genie & de fécondité. Ses contours ſont coulans & ſes ordonnances admirables. Un deſſein très-correct, un choix parfait, de l'élégance dans ſes figures, une naïveté d'expreſſion, un naturel dans les attitudes, une grande maniere ſans affectation, des graces dans ſes airs de tête, une ſageſſe à bien ſaiſir les beautés de la nature, & la ſimplicité avec laquelle il s'eſt élevé au ſublime, le rendent, au ſentiment de tout le monde, le plus grand Peintre qui ait paru juſqu'à préſent. Il n'avoit plus qu'un pas à faire, pour acquerir un coloris auſſi beau que celui du Titien, & un pinceau auſſi moëlleux que celui du Correge.

Ses deſſeins ſont admirables par la hardieſſe de la main, le coulant des contours, & le goût élégant & gracieux qu'il ſçavoit mettre dans tout ce qu'il faiſoit. Il employoit ordinairement le crayon rouge, quelquefois le biſtre, l'encre de la Chine réhauſſée de blanc, & la plume avec beaucoup de légereté.

Ses principaux ouvrages ſont au Vatican; le Roi de France poſſede de lui en-

tr'autres une ſainte Famille, le ſaint Michel & une vierge appellée la Jardiniere. On voit dans la collection du Palais Royal une autre ſainte Famille & un Saint Jean-Baptiſte dans le deſert. M. le Duc d'Orleans, Régent du Royaume, paya vingt mille livres ce dernier tableau. Ses tableaux de chevalet ſont répandus de tous côtés. Enfin on a beaucoup gravé d'après ce grand homme, qui donnoit lui-même quelquefois le trait, pour conſerver la correction.

On compte parmi ſes Eleves, Jules Romain, Jean-François Penni, dit *il Fattore*, Polidor de Caravage, Perin del Vaga, Pelegrin de Modene, Jean dà Udine, Benvenuto di Garofalo, & pluſieurs autres. Jules Romain & Penni furent ſes héritiers; ils l'avoient beaucoup aidé dans ſes ouvrages.

Les heureuſes ſemences que Raphaël jetta dans l'*Ecole Romaine*, n'y dégénérerent pas : ſes habiles Maîtres ont toujours conſervé le goût formé ſur l'antique, qui fournit une ſource inépuiſable de beautés du deſſein, le beau choix d'attitudes, la fineſſe des expreſſions, un bel ordre de plis, & beaucoup de grace dans les draperies; un ſtyle élevé & poëtique embellit par-tout ce qu'une heureuſe imagination peut inventer de grand, de pathétique & de ſublime. La touche de cette *Ecole* eſt facile, ſçavante & gracieuſe; ſa compoſition eſt quelquefois bizarre, mais élégante. Le coloris n'eſt pas la partie dans laquelle elle a le mieux réuſſi.

JULES ROMAIN, dont le nom de famille étoit *Julio Pippi*, nâquit à Rome en 1492, & fut le plus ſçavant & le plus illuſtre des Eleves de Raphaël, qui lui confia ſur ſes deſſeins l'exécution de ſes plus beaux ouvrages. Jules mettoit même beaucoup plus de feu dans ſes tableaux, que Raphaël; il donnoit à toutes ſes figures une certaine vie & une action qui manquoient ſouvent aux ouvrages de ſon Maître.

Pendant la vie de Raphaël, le mérite du Diſciple fut toujours enſeveli dans les grands ouvrages du Maître; exécuteur de ſes idées, il ne donnoit ſes ſoins & ſon application qu'à les rendre élégamment. Bien différent, quand il ne travailla plus ſous les yeux de Raphaël, il ne ſuivit que la fougue de

son genie, & peignit presque tout de pratique; sa carnation tiroit sur le rouge de brique; il mêloit trop de noir dans ses teintes, ce qui a gâté & noirci ses meilleurs ouvrages, & sa maniere de dessiner dure & sévere, ne paroissoit point assez variée dans les airs de tête ni dans les draperies.

Jules étoit grand dans ses ordonnances, d'un genie fécond; l'Histoire, la Fable, l'Allégorie, l'Architecture & la Perspective, toujours présentes à son esprit, étoient placées judicieusement. Sujets bizarres, événemens terribles, portraits, paysages, ouvrages à fresque ou à l'huile, il réussissoit dans tous les genres; mais les figures colossales étoient plus de son goût que les figures des tableaux de chevalet. Il joignoit à tout cela une très-grande connoissance de l'antique & des médailles. Raphaël le chargea de finir les ouvrages que la mort l'empêcha de terminer, entr'autres la salle de Constantin, & Jules s'en acquitta dignement. Adrien VI, successeur de Léon X, ne favorisant pas tant les arts que son prédecesseur, Jules quitta Rome, & n'y revint continuer son Histoire de Constantin, que sous Clement VII. Après qu'il eut achevé cet ouvrage, il travailla à embellir le Château du T du Duc de Mantouë, comme Peintre & comme Architecte. La faveur & la protection du Duc le sauverent des recherches qu'on faisoit de lui, pour ses desseins des estampes obscenes & dissolues, gravées par Marc-Antoine Raymondi, connues sous le nom des figures de l'Aretin, qui les accompagna de sonnets non moins condamnables. L'orage tomba sur le Graveur, qui auroit perdu la vie sans le crédit du Cardinal de Medicis.

Jules Romain étoit aussi un grand Architecte. On voit de lui aux portes de Rome la Vigne Madame qu'il a ornée de peintures, ainsi qu'un petit palais sur le mont Janicule, & beaucoup d'autres ouvrages à Mantoue & ailleurs.

Les desseins de Jules sont spirituels & corrects; ils sont ordinairement lavés au bistre, le trait fier & délié est toujours à la plume. Il y a beaucoup de hardiesse & de noblesse dans ses airs de têtes; mais les contours sont secs, & ses draperies ne sont ni riches ni de bon goût.

Ses principaux Eleves ſont Tomaſo Parerello de Cortone, Raphaël dal Colle, le Primatice, Benedetto Pagni, Jean da Lione, Jean-Baptiſte & Rinaldo de Mantouë, Bartolomeo di Caſtiglioni, Figurino de Faunza & Fermo Guiſoni.

Jules Romain ayant été nommé pour remplir la place d'Architecte de Saint Pierre de Rome, après la mort de San-Gallo, ſe diſpoſoit à aller ſe mettre en exercice, lorſque ſa ſanté affoiblie le retint à Mantouë, où il mourut en 1546, âgé de cinquante-quatre ans.

TADDÉE & FREDERIC ZUCCHERO; ces deux freres nâquirent à *San-Agnolo in Vado*, dans le Duché d'Urbin, Taddée en 1529, & Frederic en 1543. L'heureux genie de l'aîné le conduiſit à Rome à l'âge de quatorze ans, où il employa une partie de ſon tems à deſſiner ſur les Antiques, & à examiner les ouvrages de Raphaël, qui perfectionnerent en lui ce qu'il avoit appris de ſon pere Ottaviano Zucchero. Daniel de Por, Peintre médiocre de Parme, l'emmena dans l'Abruzze, où il peignit à freſque, dans une égliſe, les quatre Evangeliſtes, les Sibylles, des Prophetes & pluſieurs ſujets de l'ancien & du nouveau Teſtament.

De retour à Rome à l'âge de dix-huit ans, il peignit à freſque la façade du palais Mattei, dont la force & la belle exécution charmerent tout le monde. Son frere Frederic vint alors le trouver à Rome, & Taddée lui enſeigna les principes de ſon art. Quelques années après Frederic commençant à réuſſir dans la Peinture, ils entreprirent de concert une chapelle dans l'Egliſe de la Conſolation. C'eſt un des plus beaux ouvrages des Zucchero.

Le Cardinal Farneſe donna à Taddée la conduite entiere de ſon Château de Caprarolle, avec une groſſe penſion. Il y fit des deſſeins pour tous les ouvrages de Peinture, & y peignit lui-même beaucoup de choſes.

Dans un morceau dont Taddée orna la Salle Royale du Vatican, le Pape ayant été plus content de ce qu'il y avoit fait, que des ouvrages des autres Peintres, il le fit travailler dans la Chapelle Pauline, & enſuite dans la Salle du Palais Farneſe. Pendant qu'il peignoit une Chapelle à la Trinité du Mont, ſon frere Fréderic

vint prendre ſoin de ſa maiſon. Ses grands travaux, joints à un peu de débauche, le conduiſirent au tombeau en 1566. Son frere, qui l'avoit toujours beaucoup aimé, le fit enterrer à la Rotonde, à côté de Raphaël, avec cette inſcription, qu'on ne ſçauroit pardonner qu'à l'amitié fraternelle : *Fredericus mærens poſuit anno* 1568. *moribus, picturâ, Raphaëli urbinati ſimillimo.*

Taddée étoit grand dans ſes compoſitions, élevé dans ſes idées ; il avoit un pinceau frais & moelleux, diſpoſant bien ſon ſujet, excellent dans les têtes, les mains, les pieds, le coloris vague, le deſſein aſſez correct, quoiqu'un peu maniéré, & moins facile que ſon frere ; il étoit un peu lourd dans les contours de ſes figures ; ſes draperies ſont coupées & ſéches ; il faiſoit le trait de ſes deſſeins à la plume, lavés au biſtre, rehauſſés de blanc ; il n'étoit pas varié dans ſes têtes, qui ont ſouvent peu de nobleſſe & des yeux pochés.

Frederic, plus facile, mais auſſi plus maniéré que Taddée, ſouffrant même avec peine les conſeils qu'il en recevoit, abbatit un jour à coup de marteau les endroits que Taddée avoit retouchés, parce qu'il penſoit que Frederic n'y avoit pas aſſez bien réuſſi. Cet emportement les brouilla pendant quelque tems ; mais Taddée, peu jaloux de la réputation que Frederic ſe faiſoit, l'employa toujours dans ſes ouvrages du Vatican, du Palais Farneſe, & du Château de Caprarolle. Il le menoit même avec lui dans ſes voyages, & ils deſſinoient enſemble les penſées des bons morceaux qui ſe préſentoient à eux. Ces deſſeins touchés d'une grande maniere, ſont aujourd'hui fort recherchés des curieux.

Vaſari ayant laiſſé imparfaite la coupole de Sainte Marie *Dei Fiori* de Florence, le Grand Duc chargea Frederic de l'achever, & l'ouvrage fut terminé en peu de tems & d'une maniere qui lui fit beaucoup d'honneur.

Pendant qu'il travailloit à la voûte de la Salle Pauline du Vatican, quelques différens, qu'il eut avec les principaux Officiers du Pape Gregoire XIII. lui firent naître l'idée de ſon tableau de la colomnie, dans lequel il repréſenta ces Officiers avec des oreilles d'âne, &

eut la témérité de l'expofer à la porte de l'Eglife de S. Luc, le jour de la fete de ce Saint. Le Pape irrité obligea Fréderic de fortir de Rome, où il ne revint que long-tems après.

Le Cardinal de Lorraine l'attira en France ; de-là il paſſa à Anvers, où il fit des cartons pour des tapiſſeries, puis en Hollande, en Angleterre, & enfin à Venife, où il travailla dans la Salle du Grand Confeil, en concurrence avec Paul Veronefe, le Tintoret, le Baſſan, & le Palme, & fe rendit enfuite à Rome où il finit les ouvrages qu'il avoit commencé dans la Salle Pauline. Il établit dans cette derniere Ville une Académie, dont il fut le chef fous le nom de Prince. Il mourut enfin, épuifé de travaux & de fatigue, à Ancone en 1609. Il eut pour éleve Dominique Paſſignano, Florentin, qui s'eſt auſſi très-diſtingué. Il a fait imprimer à Venife deux volumes fur la Peinture, & un troifiéme contenant fes Poëfies.

Frederic étoit bien fait, aimé de tous les honnêtes gens ; il avoit beaucoup de génie, inventoit toutes fortes de fujets avec une facilité furprenante, deſſinoit bien, quoique maniéré, & fon coloris étoit vigoureux; mais fes têtes manquoient de graces.

Dans fes deſſeins, les yeux de fes figures font pochés, les draperies lourdes & coupées, les figures un peu roides, le trait de la plume un peu gros, lavé au biſtre ou à l'encre de la Chine.

PERRIN DEL VAGA, né en Tofcane en 1500. fe nommoit *Buonacorſi*. Le goût qu'il prit pour la Peinture, en portant aux Peintres les couleurs que leur vendoit un Epicier chez lequel il demeuroit, lui fit naître l'envie du deſſein, auquel il s'appliqua avec beaucoup d'affiduité & de fuccès. Un Peintre médiocre nommé *Vaga*, le mena à Rome, où Raphaël ayant reconnu fes talens, le prit pour fon éleve, & lui procura des ouvrages confidérables. Après la mort de Raphaël il entreprit de finir avec Jules Romain & le *Fattore*, les Peintures dont ils avoient la direction ; il épouſa même la fœur de ce dernier. Il mourut enfin à Rome en 1547.

Perrin s'eſt attaché à la maniere de Raphael ; il réuſſiſſoit très-bien à déco-

rer les lieux ſelon leur uſage. Il y a beaucoup de légereté & d'eſprit dans ſes deſſeins, la plûpart arrêtés à la plume, & lavés à l'encre de la Chine, ou au biſtre.

BAROCHE (*Fréderic*) nâquit à Urbin en 1528. Son pere, Sculpteur, lui apprit le deſſein, à modeler : ſon oncle, Architecte, lui montra la Géométrie, l'Architecture & la Perſpective. Il fut à Rome à l'âge de 20 ans, où le Cardinal *della Rovere* le protégea, & l'occupa dans ſon Palais. Pie IV. lui fit dans la ſuite peindre pluſieurs morceaux à *Belvedere*. Baroche a fait beaucoup de portraits & de tableaux d'hiſtoires, & a réuſſi particuliérement dans les tableaux de dévotion. On voit dans tous un des plus gracieux, des plus judicieux & des plus ſages Peintres d'Italie. Perſonne ne ſçut mieux accompagner ſes ſujets de choſes agréables & inſtructives pour ceux qui ſçavent penſer ; il faiſoit connoître juſqu'aux ſaiſons dans leſquelles l'action principale s'étoit paſſée, en introduiſant pour acceſſoire dans ſes ſujets, quelque choſe qui ne ſe trouvoit que dans ces ſaiſons. Il n'a jamais employé ſon pinceau à exprimer des idées libres, & qui peuvent bleſſer la pudeur.

Le Baroche entendoit parfaitement l'effet des lumiéres, peignoit d'un frais admirable, deſſinoit correctement, & mettoit toujours beaucoup de graces dans ſes têtes. Sa maniere eſt vague & belle, ſes contours coulans & noyés doucement avec les fonds ; mais ſes attitudes ſont un peu outrées, & il prononçoit quelquefois trop les muſcles. Il a beaucoup approché de la douceur & des graces du Correge, & l'a ſurpaſſé dans la correction du deſſein. Son uſage étoit de modeler d'abord en cire les figures qu'il vouloit peindre, & prenoit ſes éleves même pour modeles, en les faiſant tenir dans des attitudes convenables à ſes ſujets, & leur demandant s'ils n'étoient point génés dans ces poſtures.

Malgré ſa mauvaiſe ſanté, qui ne lui permettoit pas de travailler plus de deux ou trois heures par jour, Baroche a laiſſé un grand nombre de tableaux, & a vêcu juſqu'à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Ses éleves ſont *Vannius* de Sienne, le *Sordo*, François Baroche, ſon neveu, & *Antoniano* Urbinate. Il a gravé de ſa main

plusieurs de ses tableaux ; les Sadelers & plusieurs autres ont aussi gravé d'après lui. Les desseins du Baroche sont les uns au trait de plume, lavés au bistre, rehaussés de blanc au pinceau ; les autres sont mêlés de plume & de crayon rouge ; d'autres sont au pastel, à la plume seule, à la pierre noire, à la sanguine, dont les hachûres sont grosses sans être croisées.

SACCHI (André) ou *André Oche*, nâquit à Rome en 1599. & après avoir commencé sous son pere *Benoît Sacchi*, il se perfectionna sous le fameux Albanne, dont il se concilia l'estime particuliere, & devint son meilleur éleve. Il sembloït que l'esprit du maître eût passé tout entier dans l'esprit du disciple, de même que son pinceau frais, son coloris, & ses autres talens : les petits tableaux qu'il fit sous ses yeux, étoient si recherchés des connoisseurs, qu'il ne pouvoit suffire à leur empressement.

Aussi grand Dessinateur au moins que l'Albanne, ses idées étoient élevées ; il donnoit beaucoup d'expression à ses figures, un grand goût de draperies y est joint à une noble simplicité qu'on trouve rarement dans les autres Peintres. Il aimoit extrêmement son art, & tous ses tableaux sont terminés & travaillés avec un soin infini, sans cependant être peinés.

Personne n'a fait sur la Peinture des réflexions plus judicieuses que *Sacchi* ; il méditoit long-tems son sujet, & toujours ami du vrai, il n'a jamais dessiné sans consulter la nature ; c'est ce qui donne à ses tableaux un air de vérité & de correction, qui séduit le Spectateur. Il réussissoit cependant mieux dans les sujets simples que dans les grandes compositions. Il mourut à Rome en 1661. & eut pour disciples Carlo Maratti & Luigi Garzi.

Sacchi faisoit le trait de ses desseins à la plume, soutenu d'un petit lavis ; on en voit à la pierre noire, hachés & croisés ; d'autres à la sanguine en partie lavés & hachés de traits menus, & presque perpendiculaires. Sa maniere étoit peu prononcée, ses contours coulans & legers, ses ombres & ses lumieres bien menagées, de beaux airs de têtes, une composition sage, & beaucoup d'expression.

FETI (Dominique) né

à Rome en 1589. fut éleve du célebre *Civoli*, Peintre Florentin ; les Peintures que Jules Romain avoit faites à Mantoue, le frapperent, & il y puisa la fierté des caracteres, & la belle maniere de penser ; mais il n'y prit pas la grande correction de ce Maître, & a donné un peu trop dans le ton noir de coloris qui y regne. Il peignoit d'une grande force, donnoit beaucoup d'expression, avoit une grande maniere, une touche piquante & quelque chose de moelleux, qui plaît infiniment. Malgré ces défauts, les tableaux du *Feti* sont fort recherchés des amateurs, de même que ses desseins, qui sont pour l'ordinaire heurtés d'un grand goût, & extrêmement rares. On trouve de lui quelques études peintes à l'huile sur du papier, qui sont admirables. Sa passion pour les femmes, abrégea ses jours, & il mourut à Venise en 1624.

Michel-Ange des Batailles, dont le vrai nom étoit *Cercozzi*, né à Rome en 1602. avoit une façon de peindre qui lui étoit particuliere. Il montroit son naturel jovial dans tous ses tableaux, & chargeoit avec tant d'art le ridicule de ses figures, & leur donnoit tant de force & de vérité, qu'on ne pouvoit s'empêcher d'en rire & de les admirer. Sa vivacité & la facilité de son pinceau, étoient si grandes, que sur le récit d'une bataille ou d'un naufrage, il en peignoit sur-le-champ un tableau. Sa couleur étoit vigoureuse & sa touche légere ; il réussissoit si bien à peindre des Batailles, que le surnom de *Michel-Ange des Batailles* lui en est resté. Mais comme il donnoit aussi dans le goût de *Pierre de Laer*, dit *Bamboche*, & qu'il se plaisoit à peindre des fleurs, des fruits, sur-tout des Pastorales, des Marchés, des Foires : on le nomma aussi *Michel-Ange des Bambochades*. Il mourut en 1660.

Guaspre Dughet, surnommé *Poussin*, naquit à Rome en 1613. & eut pour pere Jacques Dughet, Parisien, qui maria une de ses filles au fameux Nicolas Poussin, & lui donna Guaspre pour éleve. Le Poussin lui reconnut un goût particulier pour le Paysage, & l'engagea à s'y donner, sans négliger l'étude des figures qui en font le plus bel ornement.

Guaspre aimoit passioné-

ment la Chasse, & pendant cet exercice, il ne lui échapoit aucune occasion de dessiner ce que la nature lui présentoit de plus beau. Pour être plus à portée de dessiner d'après nature, il loua quatre maisons en même-tems, deux dans les quartiers les plus élevés de Rome, une à Tivoli, & la quatriéme à Frescati. Les études qu'il y fit, lui acquirent une grande facilité, une touche admirable, & un coloris vrai & très-frais. Le Poussin qui alloit souvent le voir travailler, se faisoit un plaisir d'orner ses paysages de figures.

Dans la suite le Guaspre s'attacha à la maniere de Claude Lorrain; sa premiere étoit séche, la derniere vague & agréable; la seconde étoit la meilleure: plus simple, plus vraie, & plus sçavante, elle ravissoit les spectateurs. Personne, avant le Guaspre, n'avoit attiré le vent & les orages dans les tableaux faits pour les représenter: les feuilles y semblent agitées, ses sites sont beaux, bien dégradés avec un beau maniment de pinceau; ses arbres sont cependant un peu trop verds, & ses masses trop de la même couleur; il peignoit si vîte qu'il finissoit en un jour un grand tableau avec les figures. Il mourut à Rome en 1675.

Les desseins de Guaspre, touchés d'un grand goût, sont, comme ses tableaux, extrêmement finis. Les uns ont le trait fait à la plume, lavé de bistre, ou d'encre de la Chine; d'autres sont au pinceau relevés de blanc, souvent même avec des touches de pierre noire: les beaux sites, la belle maniere de feuiller les arbres, & leurs figures extraordinaires, sont leur caractere essentiel.

ROMANELLI (François) né à Viterbe en 1617. fut éleve de *Pietre de Cortone*, plus correct que lui, quoiqu'il lui fût inférieur dans plusieurs autres parties de la Peinture. Sa réputation s'établit solidement à Rome, où il se maria & fut élû Prince de l'Académie de St. Luc. Le Cardinal Mazarin l'attira en France, lui donna de l'occupation, & Louis XIII. le combla de bienfaits. Pressé de revenir en France, il s'y rendit, & le Roi lui fit peindre les Bains de la Reine au vieux Louvre, où l'on voit beaucoup de ses ouvrages. Sa nombreuse famille le rappella en Italie une seconde fois; il fit plusieurs tableaux à Rome, où une

maladie le ſurprit dans le tems qu'il ſe préparoit à venir s'établir en France avec ſa femme & ſes enfans. Il mourut à Viterbe en 1662.

Romanelli inventoit facilement, deſſinoit bien, étoit gracieux dans ſes têtes ; ſa freſque étoit très-fraîche, ſa compoſition & ſa penſée n'étoient pas moins élevées que celles de ſon Maître ; mais il avoit beaucoup moins d'expreſſiou.

CIRO FERRI, né à Rome en 1634. fut le meilleur éléve de *Pietre de Cortone*. On prenoit ſouvent les tableaux du Diſciple pour ceux du Maître, & ceux que *Pietre* avoit laiſſé imparfaits à Florence, furent achevés par Ciro Ferri avec tant d'adreſſe & de reſſemblance, de maniere qu'ils paroiſſent être de la même main. Il deſſinoit beaucoup, & le crayon paroiſſoit lui plaire plus que le pinceau. La coupole de Ste. Agnès, dans la Place Navonne, fut ſon dernier ouvrage ; les angles du *Baccici*, qui étoient au-deſſous, & dont la force du coloris rendoit le ſien encore plus foible, lui inſpirerent une jalouſie qui le fit tomber malade ; il en mourut, ſans avoir achevé ſon ouvrage, en 1689.

Ses deſſeins ſe confondent aiſément avec ceux de *Pietre de Cortone* ; ils ſont cependant moins lourds, & un peu plus corrècts. Les extrémités des figures ſont un peu négligées.

GARZI (Louis) né à *Piſtoia* en 1638. étudia ſous *Sacchi*, qui l'aimoit beaucoup, & retouchoit ſes ouvrages ; ce qui lui fit en peu de tems une grande réputation. Il deſſinoit correctement ; ſa facilité à inventer, & ſon coloris, étoient admirables, & quoiqu'il ait réuſſi dans toutes les parties de la peinture, *Carlo Maratti*, ſon contemporain & ſon condiſciple, s'eſt acquit plus de réputation.

Garzi donnoit de la grace à ſes figures, drapoit bien ; ſes groupes d'enfans & ſes gloires d'Anges ſurprennent par leur beauté ; il faiſoit bien le Payſage, l'Architecture & la Perſpective. Ses deſſeins ſont tellement reſſemblans à ceux de *Carlo Maratti*, qu'on les confond aiſément. Le dernier ouvrage que fit Garzi, & ſon chef-d'œuvre, eſt la voûte de l'Egliſe des Stigmates, qu'il entreprit à l'âge de quatre-vingt ans, par ordre du Pape Clément XI. Il ſe ſurpaſſa, & l'ayant terminé heureuſe-

ment, il mourut à Rome en 1721.

MARATTI (Carlo) naquit à *Camerano*, dans la Marche d'Ancone en 1625. Etant enfant, son inclination pour la Peinture lui faisoit dessiner comme il le pouvoit, des figures de Vierges sur les murs; il y mettoit les couleurs qui lui tomboient sous la main, & y suppléoit par des jus d'herbes & de fleurs. Les progrès surprenans de Maratti le firent envoyer à Rome à l'âge de onze ans; Barnabé son frére aussi Peintre, lui donna des leçons pendant un an, & le mit ensuite dans l'*école* d'André *Sacchi*, où il resta 19 ans.

Carlo Maratti se fit dabord une grande réputation à bien peindre des Vierges, & comme il ne peignoit presque que ces sortes de tableaux, on le nomma *Carluccio delle Madone*. Il prouva bien qu'il pouvoit faire autre chose; son morceau de Constantin, qui détruit les idoles, & les trois chapelles de Saint Isidore, augmenterent sa réputation. Il étudia les ouvrages de Raphaël, des Carraches & du Guide, & de toutes leurs manieres, il s'en forma une à lui propre. Il devint un des plus gracieux Peintres de son tems; peu d'Artistes dans ce genre se sont autant distingués que lui. Louis XIV le nomma par brevet, son Peintre ordinaire; & ses tableaux très-recherchés pendant sa vie, ne le sont pas moins depuis sa mort.

Il mourut à Rome en 1713, regretté de tout le monde à cause de sa probité & de ses talens. Il étoit grand Dessinateur; ses pensées étoient élevées, ses ordonnances belles, ses expressions ravissantes, sa touche spirituelle, son pinceau frais & moëlleux, sçavant dans l'Histoire, dans l'Allégorie, dans l'Architecture. Ayant été choisi pour remettre en état l'histoire de Psyché, peinte par Raphaël au Palais Farnese, il n'y voulut retoucher qu'au pastel, afin, dit-il, que s'il se trouve un jour quelqu'un plus digne que moi d'associer son pinceau avec celui de Raphaël, il puisse effacer mon ouvrage, pour y substituer le sien.

L'ECOLE VENITIENNE s'est toujours distinguée par la beauté du coloris, une grande intelligence du clair-obscur, des touches gracieuses & spirituelles, une imitation sim-

ple & fidelle de la nature, poussée jusqu'à faire illusion; mais on lui reproche d'avoir beaucoup négligé le dessein & l'expression. Quoiqu'il en soit, plaire & instruire sont les deux objets de la Peinture, & les morceaux des grands Maîtres de cette *Ecole* ont atteint à ce but: sans doute ils plairoient davantage, s'ils réunissoient les beautés de l'*Ecole* Romaine & Florentine, aux beautés de l'*Ecole* Lombarde & Vénitienne.

Celle-ci regarde le Giorgion comme le premier qui lui a fait un nom, avec le Titien; car les Bellino, freres, Gentil & Jean ne sont guéres célebres que pour avoir eu les deux premiers pour Eleves.

TITIEN (*Wecelli*) qui s'appelloit *Tiziano Vecellidas Cadore*, nâquit à Cador dans le Frioul en 1477, étudia d'abord chez Gentil Bellin, & puis sous Jean Bellin, qui avoit plus de réputation; mais ayant ouï faire beaucoup d'éloges du coloris du Giorgion, son ancien camarade, il rechercha son amitié: il profita tellement en le voyant travailler, qu'on auroit pris les ouvrages du Titien pour ceux du Giorgion; ayant même travaillé tous deux de concert à la façade d'une maison appellée *Fondaco de Tedeschi*, ce que le Titien avoit fait ayant été trouvé le meilleur, le Giorgion en conçut de la jalousie, & rompit tout commerce avec lui. Il redoubla alors ses soins & ses travaux, pour parvenir à la perfection de son art; sa réputation lui procura des ouvrages dans les plus grandes Villes, & il se distingua presque également dans tous les genres.

Il réussissoit si parfaitement dans le portrait, que tous les Souverains ambitionnoient d'être peints par ce grand homme: il fit le portrait de Paul III, lorsqu'il étoit à Ferrare; il se rendit à Urbin, pour y peindre le Duc & la Duchesse. Soliman II, Empereur des Turcs, François I, Roi de France, & Charles V, furent peints de sa main. Le portrait où ce dernier est représenté tout armé, étonna toute la Cour, & l'Empereur en fut si content, qu'il voulut être peint encore deux fois en différentes formes. Charles V. disoit à ce sujet, qu'il avoit reçu trois fois l'immortalité du Titien; aussi ce Prince le créa Chevalier, Comte Pa-

latin

latin, & le combla d'honneurs & de bienfaits.

Pendant ſon ſéjour à Rome, il fit quelques petits tableaux qui lui attirerent de grands éloges, & l'admiration même de Michel-Ange & de Vaſari. On voit dans la grande ſalle du Conſeil à Veniſe, une bataille de la main du Titien, où pluſieurs ſoldats combattent pendant le tems d'un orage effroyable; ce tableau paſſe pour le plus beau de la ſalle, & lui mérita une chaîne d'or du Sénat.

Après la mort du Giorgion, il fut chargé de terminer pluſieurs de ſes tableaux, & y ajouta une fineſſe & une grande recherche dans les accompagnemens, que le Giorgion n'avoit pas.

L'opulence ſoutenue par le mérite perſonnel & les talens, mit le Titien en état de fréquenter les Grands, & de les traiter à table avec ſplendeur : ſon caractere doux & obligeant lui fit des amis ſinceres, & ſon humeur gaie & enjouée lui rendit le commerce de la vie toujours gracieux. Il a joui d'une ſanté parfaite juſqu'à l'âge de 99 ans, avec le même feu & les mêmes ſaillies de l'imagination. Il mourut enfin à Veniſe, pendant la peſte, en 1576.

Sur la fin de ſes jours, ſa vûe s'étant un peu affoiblie, & voulant retoucher, dit-on, des tableaux qu'il avoit faits dans ſon bon tems, il en gâta quelques-uns; ſes Eleves s'en étant apperçus, mirent dans ſes couleurs de l'huile d'olive, qui ne ſéche point, & effaçoient avec une éponge ſon nouveau travail pendant ſon abſence : c'eſt par ce moyen qu'ils nous ont conſervé une quantité de beaux morceaux, qui nous reſtent de lui.

Ses principaux ouvrages ſont à Veniſe; on y voit entr'autres les morceaux précieux de la préſentation de la Vierge, un Saint Marc admirable, le martyre de Saint Laurent, de Saint Paul, une Aſſomption de la Vierge & ſa mort, un Chriſt à la croix, avec une corde qu'un Juif lui attache au cou, Saint Jean dans le deſert, très-beau payſage, & tant d'autres. Ayant vécu juſqu'à une extrême vieilleſſe, & toujours travaillé, il a eu le tems de faire tant d'ouvrages qu'on les trouve en nombre dans toute l'Europe. L'eſcurial eſt décoré d'une cène admirable, & de beaucoup d'autres morceaux. A

Rome on voit dans le Palais Borghese trente tableaux du Titien, & douze au Palais *Ludovisi*. La France en possede aussi une grande quantité.

Ce grand Peintre traitoit également tous les genres; il rendoit la nature dans toute sa vérité; chaque chose recevoit sous sa main l'impression convenable à son caractere : son pinceau tendre & délicat a peint merveilleusement les femmes & les enfans. Ses figures d'hommes ne sont pas si bien traitées. Il a possédé dans un dégré éminent tout ce qui regarde le coloris, & personne n'a mieux fait le paysage : il avoit une belle intelligence du clair-obscur. On lui reproche seulement de n'avoir pas assez étudié l'Antique, d'être un peu froid, de s'être répété quelquefois, & d'avoir mis dans ses compositions plusieurs anachronismes.

Les desseins arrêtés du Titien sont très-rares; mais on a beaucoup de ses croquis, faits à la plume un peu grosse, maniés librement avec des pâtés d'encre, qui leur donnent la couleur. Ses paysages, ainsi que ses portraits, sont admirables; plusieurs sont faits à la pierre noire mêlée de sanguine; & rehaussés de blanc, dont le maniment est un peu négligé.

On a beaucoup gravé d'après lui, & l'on compte au nombre de ses Eleves François *Vecelli*, son frere, Horace *Vecelli*, son fils, le *Tintoret*, Paris *Bordone*, Jean *Calker*, *Girolamo dà Titiano*, *Nadalino dà Murano*, *Damiano Mazza* & *Giovani Fiamingo*.

GIORGION (*Georges*), né à Castel-Franco dans le Trévisan en 1478, avoit une figure aimable & beaucoup d'esprit. Il donna d'abord dans la Musique, & jouoi[t] très-bien du luth; mais [il] abandonna tout pour la Pein[-]ture, étudia les principe[s] sous Bellino, & ne tard[a] guéres à le surpasser. La vû[e] fréquente des ouvrages d[e] Léonard de Vinci & l'étud[e] de la nature le perfection[-]nerent en peu de tems.

Comme il disputoit [un] jour avec des Sculpteur[s] auquel des deux arts, [la] Peinture & la Sculptur[e,] on devoit adjuger la pré[é]minence, le Sculpteur ay[ant] cru gagner sa cause en [di]sant qu'il avoit l'avantage [de] faire voir une figure de t[ous] côtés, ce que la Peinture [ne] pouvoit exécuter. Giorg[ion]

foutint qu'il feroit plus, & qu'il la montreroit de quatre côtés tout à la fois ; ce que la Sculpture ne pouvoit préfenter à l'œil en même tems. Il peignit pour cet effet une figure nue, vûe par les épaules, & fur la terraffe du même tableau une fontaine claire, qui réfléchiffoit fon vifage ; il mit à la gauche de la figure une cuiraffe très-polie où fe voyoit un de fes côtés, & un miroir placé à droite expofoit l'autre.

Sa réputation croiffoit de jour en jour, & la jaloufie feule que celle du Titien fit naître dans fon efprit, en empoifonnoit la fatisfaction. Il peignit les portraits des Doges *Barbarigo* & *Loredano*, qui font admirables : fon goût eft fi fier & fi vigoureux, qu'on n'a pû jufqu'ici l'imiter qu'imparfaitement.

Dans le tems qu'il étoit le plus appliqué à fon art, & dans la force de fon âge, la mort l'enleva à Venife en 1511, à l'âge de trente-quatre ans.

On admire le relief de fes figures, l'harmonie de fes couleurs, la beauté & le frais de fon coloris, fon intelligence du clair-obfcur, & la grande vérité dans fon imitation de la nature. Il donnoit la vie & l'efprit à fes portraits. Ses payfages ne font pas moins eftimés, & la touche y égale la belle couleur. On defireroit cependant dans les tableaux du Giorgion un peu plus de correction, plus d'invention & d'ordonnance.

Quoique mort très-jeune, on comptoit déja parmi fes Eleves, Pordenon, Sébaftien del Piombo & Jean d'Udine, trois Peintres célebres.

Son goût de deffein eft délicat, ce qu'on remarque dans le petit nombre de tableaux de chevalet qu'il a fait : le Roi & M. le Duc d'Orleans en poffedent quelques-uns, qui feuls fuffiroient à fa gloire. On voit très-peu de deffeins du Giorgion ; ceux qu'il a fait à la plume font maniés affez rudement, avec des hâchures répandues également partout. On reconnoît ces deffeins aux figures courtes, à la maniere gothique dont elles font habillées, avec des toques & des plumets.

SEBASTIEN DEL PIOMBO, connu auffi fous les noms de *Fra-Baftien* & de *Sébaftien de Venife*, nâquit à Venife en 1485, & étudia les premiers élémens de la Peinture fous Jean Bellin,

qui étoit fort vieux : il se mit ensuite dans l'école du Giorgion, où il prit le bon goût de couleur, & fit des tableaux qui passoient pour être de son Maître. Sa réputation naissante le fit attirer à Rome, où il s'attacha à Michel-Ange, qui l'aida de ses conseils, & lui donnoit en petit l'idée de ses tableaux, souvent même il dessinoit en grand ses figures sur la toile. Michel-Ange jaloux de Raphaël, & étonné de la beauté du coloris de Sébastien del Piombo, pensant aussi qu'il surpasseroit Raphaël, donna à Sébastien le dessein d'une résurrection du Lazare, qu'il devoit faire en concurrence du tableau de la Transfiguration de Raphaël ; mais celui-ci l'emporta, & dit à ce sujet à l'Aretin son ami : *Ce seroit une foible gloire pour moi de vaincre un homme qui ne sçait pas dessiner.* Ce qu'il a résulté de singulier de ce défit, c'est que ce tableau de Sébastien, admirable pour le grand goût de couleur, & précieux à bien des égards, est aujourd'hui au Palais Royal, quoiqu'il eût été fait pour rester en Italie, & celui de la Transfiguration, entrepris pour François I, est demeuré à Rome, parce que l'Italie n'a pas voulu se désaisir d'un si beau morceau.

Sébastien qui étoit fort avant dans les bonnes graces de Clement VII, en reçut beaucoup de bienfaits ; il prit l'habit de Religieux, & le Pape lui donna l'office de Scelleur de la Chancellerie, ce qui le fit nommer *Fratel del Piombo*, & *Fra-Bastiano.* Dès qu'il eut cette Charge, qui le mettoit très à son aise, il se rendit encore plus paresseux, & il devint si irrésolu, qu'il commençoit à la fois plusieurs ouvrages sans en terminer aucun. Il travailloit bien, mais la nature lui avoit refusé la facilité d'opérer, si nécessaire dans cet art : le portrait en conséquence étoit plus de son goût que les sujets d'histoire, qui avec la longueur du travail, la liberté de la main & cette facilité qu'il n'avoit pas, demandoient encore beaucoup de réflexions. Cependant les peintures de la premiere chapelle à droite de l'église de Saint Pierre *in Montorio*, lui ont fait un honneur singulier. Il est le premier qui ait peint à l'huile sur les murailles, & pour y conserver aux couleurs leur frais & leur brillant, il inventa

un compofé de poix, de maftic & de chaux-vive, fur lequel il peignoit. Il fe brouilla enfin avec Michel-Ange, & une groffe fiévre l'emporta à l'âge de 62 ans, en 1547.

On ne lui connoît qu'un Difciple, nommé Tomafo Laurati. Les deffeins de Sébaftien font rares; ils font à a pierre noire, foutenus d'un etit lavis, & relevés de lanc au pinceau. Ses airs le têtes font un peu féroes, fes contours un peu ranchés, & les plis de fes raperies font trop fecs: il effinoit d'ailleurs dans le oût de Michel-Ange; mais avoit beaucoup moins de orrection.

PORDENON, dont le vrai om étoit Jean-Antoine *Liinio* & quelquefois *Regillo*, âquit à Pordenone dans le rioul, en 1484. Il n'eut 'autre Maître que fon geie, & fe mit enfuite dans école de Giorgion. Il y fit nt de progrès, que les Vétiens le mirent plus d'une is en concurrence avec le itien, qui en devint jaloux point que Pordenon ne croyant pas en fûreté, rtit de Venife, & fut trailler dans différentes Vil, entr'autres à Vicence, il fit le magnifique tableau de Saint Auguftin dans la tribune de Sainte Marie *di Campagna*, & s'y maria.

Pordenon revint à Venife, y prit beaucoup d'émulation à la vûe des ouvrages du Titien, & y peignit la coupole du maître-autel de l'Eglife de S. Roch, & beaucoup d'autres morceaux, qui lui mériterent une penfion du Sénat. Charles V. lui donna auffi de l'occupation, & le fit Chevalier. Enfin le Duc de Ferrare l'ayant attiré dans la Ville de ce nom, pour faire les cartons des tapifferies qu'il projettoit, Pordenon prit pour fujets les travaux d'Hercule, dont le Prince portoit le nom, & y fut attaqué d'un violent mal de poitrine qui lui ôta la vie en 1540.

Il eut pour Eleve fon neveu Jules Licinio Pordenone, qui fut grand Deffinateur, & dont les Magiftrats d'Augsbourg ont éternifé la mémoire par une infcription. Il entendoit très-bien la frefque. Son oncle deffinoit bien, avoit un beau coloris à frefque & à l'huile, beaucoup de *prefteffe* dans la main, un grand ftyle, & donnoit beaucoup de relief à fes figures. Le

Roi a un Saint Pierre de lui, demi-figure tenant un livre & des clefs : on voit au Palais Royal une Judith, & un Hercule arrachant une corne à Achéloüs.

Jean Nanni da Udine, né dans une Ville du Frioul en 1494, entra d'abord dans l'école du Giorgion ; mais la réputation de Raphaël l'attira à Rome, & il y fut reçu parmi ses Disciples. Il s'attacha particulierement à peindre d'une grande maniere les animaux, les oiseaux, les fruits, les fleurs, les ornemens & le paysage, dont il fit un livre d'études qui faisoit souvent l'amusement de son Maître. Raphaël qui l'employoit dans ses tableaux, lui fit peindre l'orgue & les instrumens de musique de son tableau de Sainte Cecile à Bologne.

On avoit perdu le secret de faire le beau stuc des Anciens, *Jean dà Udine* en fut le restaurateur, & a imaginé le premier le goût des grotesques dans la Peinture.

Pendant qu'il achevoit un des tapis qu'on voit au-dessus des pilastres des Loges, le Pape vint le voir : un Domestique qui précédoit le Pape, accourut pour lever ce tapis, croyant qu'il couvroit quelque tableau.

Après avoir fait beaucoup d'autres morceaux admirables, il finit ses jours à Rome en 1564, & fut inhumé près de Raphaël. Il étoit fort médiocre pour les sujets d'histoire, & ses figures sont maigres & incorrectes ; mais ses desseins offrent des ornemens de grand goût. On trouve deux planches de grotesques d'après ce Maître, dans le Recueil de Crozat.

Bassan (*Jacques dà Ponte*, connu sous le nom de), né à Bassano en 1510, étudia sous son pere François Bassan, & puis à Venise d'après les ouvrages du Titien, du Parmesan, & sur-tout d'après la nature. Il joignit à la beauté du coloris, une grande connoissance du clair-obscur. Comme il réussissoit infiniment mieux dans la représentation des animaux, que dans les sujets historiques, il faisoit choix ordinairement de sujets champêtres qu'il tiroi[t] de l'Ecriture sainte, tels qu[e] le voyage de Jacob, le[s] Israëlites dans le désert, l'a[]doration du veau d'or, l[e] passage de la Mer Rouge, l'entrée des animaux dan[s] l'arche de Noé. Le Titie[n] trouva si beau un tablea[u]

du Baſſan, où il avoit traité ce dernier ſujet, qu'il l'acheta pour lui-même, & ne ſe laſſoit pas de donner des éloges à l'Auteur.

Annibal Carrache ayant été voir le Baſſan dans ſon attelier, mit la main ſur un livre que celui-ci avoit peint ſur le mur. Il peignoit très-bien le portrait, & l'on en voit pluſieurs à Veniſe. La mort enleva ce grand homme à Baſſano en 1592.

Le pinceau du Baſſan eſt ferme, gras; ſon ſtyle eſt beau, ſes couleurs locales ſont bien placées, ſes ſites heureux, & ſon payſage eſt de bon goût. Ses coups ſont ſi francs, & expriment ſi bien ſon intention, qu'on ne peut atteindre plus loin. Ce ne ſont cependant que des touches aſſemblées les unes près des autres ſans être noyées, mais dont l'effet eſt ſurprenant. Perſonne peut-être ne l'a ſurpaſſé pour la vérité qu'il donnoit aux différens objets de ſes tableaux, par leur couleur, leur fraîcheur & leur brillant; c'eſt ce qui fait ſans doute qu'on recherche même ſes tableaux d'hiſtoire, quoique ſouvent défectueux contre l'ordonnance, le deſſein & la vraiſemblance poëtique & pittoreſque. Il évitoit le nud, & cachoit ordinairement les extrémités de ſes figures par quelques draperies, ce qui a fait croire qu'il ne ſçavoit pas deſſiner les mains & les pieds; cependant quelques-uns de ſes tableaux où ces extrémités ſe trouvent admirables, donnent lieu de penſer qu'il n'en uſoit ainſi que pour aller plus vite.

Ses deſſeins ſont pour la plûpart heurtés & indécis: on en reconnoit l'Auteur à ſes figures ruſtiques & à une maniere d'ajuſtemens, qui lui eſt propre.

Ses ouvrages en grand nombre, ſont répandus dans tous les cabinets des Curieux. Le Roi & M. le Duc d'Orleans en poſſedent pluſieurs.

Baſſan eut quatre fils, qui tous furent ſes Eleves; François & Léandre ſe firent une grande réputation. Le premier a preſqu'égalé ſon pere; Léandre excelloit à faire le portrait: les deux autres, Jean-Baptiſte & Jerôme, ſe ſont preſque bornés à copier les ouvrages de leur pere, & à les multiplier.

TINTORET (*Jacques Robuſti, ſurnommé le*) parce que ſon pere étoit Teinturier, nâquit à Veniſe en 1512, & fut mis dans l'*école* du Titien, qui jaloux de ſes

progrès, ne le garda pas long-tems. Il joignit au coloris du Titien le goût de dessein de Michel-Ange; mais il devint quelquefois *strapassé*. Il avoit un genie extrêmement fécond, & une *prestesse* de main surprenante. Pendant que ses Camarades faisoient des desseins pour un tableau destiné à la Confrerie de Saint Roch, il présenta le tableau tout fait, & sur quelques difficultés que lui firent les Confreres, il leur en fit présent, afin qu'il fût mis en place. Les autres Peintres étonnés rendirent justice à son mérite, & le nommerent *il furioso Tintoretto, un fulmine di penello*.

Le Tintoret aimoit tant son art, & son genie étoit si vif, qu'il proposoit souvent de peindre de grands ouvrages dans les Couvens, pour le seul déboursé des couleurs. Le Sénat de Venise lui donna la préférence sur le Titien & sur Joseph *Salviati*, pour peindre dans la salle du scrutin la fameuse victoire remportée sur les Turcs en 1571. Cet immense ouvrage ne lui coûta qu'une année.

Il n'étoit point intéressé, & travailloit pour son plaisir & pour la gloire. Plus résolu & plus hardi que Paul *Veronese*, quoiqu'inférieur pour les graces & la richesse de la composition, il peignoit au premier coup; sa couleur se conservoit très-fraîche, parce qu'il ne la tourmentoit pas. Ses idées sont relevées & pleines d'un feu qui se montre dans ses attitudes surprenantes; les mouvemens de ses figures sont même violens, & n'ont pas toujours toute la décence dans ses sujets de dévotions. Une fougue, dont il n'étoit pas le maître, lui a fait faire des tableaux médiocres; mais on y voit par tout un grand goût de couleur. Dans la multitude de ses ouvrages, on en trouve d'admirables, qui feront toujours regarder le Tintoret comme un des plus célebres Peintres de l'Italie. Il mourut à Venise en 1594, & eut pour Eleves Dominique *Robusti*, son fils, qui faisoit bien le portrait, & sa fille Marie Tintoret, dont nous dirons deux mots ci-après. Le Roi a plusieurs tableaux du Tintoret, entr'autres le portrait d'un homme tenant un mouchoir, la Magdeleine aux pieds de Jesus-Christ chez le Pharisien, une descente de croix & le martyre de Saint Marc. M. le Duc

d'Orleans possede une présentation au Temple, la conviction de S. Thomas, les portraits du Titien & de l'Aretin, & plusieurs autres. Presque tous les desseins du Tintoret sont heurtés. On le reconnoît à ses figures souvent incorrectes, à ses têtes particulieres, & à ses draperies un peu trop papillottées.

TINTORET (*Marie*) fille du Tintoret, vint au monde en 1560. Son pere ayant remarqué en elle de grandes dispositions, prit un soin particulier de les cultiver. Son sexe ne lui donnant pas toutes les facilités pour traiter les sujets d'histoire, qui demandent une étude infinie, & l'imitation d'après des modeles nuds, elle se donna au portrait. Le premier qu'elle fit, est celui de *Marc dei Vescovi*, dont on admiroit particulierement la barbe. L'Empereur, Philippe II, Roi d'Espagne, l'Archiduc Ferdinand & plusieurs autres Princes, firent demander Marie à son pere, pour les peindre; mais Tintoret aimoit trop sa fille, pour se séparer d'elle. La mort l'enleva dans la Ville de Venise à l'âge de trente ans. Elle peignoit facilement; sa touche étoit légere & badine, & soutenoit le tout d'un excellent coloris.

SCHIAVONE (*André*), nâquit à *Sebenigo* en Dalmatie, en 1522. Les ouvrages du Giorgion, du Titien, perfectionnerent les heureuses dispositions que *Schiavone* avoit reçues de la nature. Tintoret charmé de son coloris, avoit toujours un tableau de Schiavone devant ses yeux, quand il peignoit, & conseilloit à tous les Peintres de suivre son exemple. On regarde en effet cet Artiste comme un des grands Coloristes de l'*Ecole* Vénitienne. Sa maniere est vague, agréable & spirituelle, avec un goût de draperies estimé de tous les Connoisseurs; ses têtes de femmes sont admirables, & celles des vieillards bien touchées. Il mourut à Venise en 1582.

VERONESE (*Paul Caliari* dit), né à Verone en 1532, montra dès sa plus tendre jeunesse, qu'il s'éleveroit un jour au rang des Peintres les plus célebres. Il se rendit à Venise, où il entra en concurrence avec les meilleurs Artistes de cette Ville, & une chaîne d'or fut le prix de la victoire qu'il remporta, au ju-

gement même de ses Competiteurs & du Titien.

Rival du Tintoret, il ne mettoit point à la vérité tant de force dans ses ouvrages; mais il rendoit la nature dans tout son beau, & avec beaucoup d'éclat & de majesté.

Paul étoit plus propre aux grandes machines, qu'aux petits tableaux, dans lesquels le feu de l'imagination se ralentit par l'attention scrupuleuse qu'ils demandent. Il s'est rendu recommandable par ses grandes ordonnances, par l'élevation de ses pensées. On voit dans ses tableaux une imagination féconde, vive, beaucoup de dignité dans ses airs de tête, un coloris frais, & un bel accord dans ses couleurs locales : vrai dans ses expressions, il ne cherchoit que le naturel, & ses fonds d'Architecture sont charmans. Il sçavoit faire un beau choix de la nature, y ajoutoit même des graces & de la noblesse, & donnoit un caractere de vie à toutes ses figures. Ses draperies ont une richesse, un brillant & une magnificence qui sont particuliers à ce Peintre.

Il travailloit beaucoup pour la gloire, aussi la plûpart de ses tableaux l'ont immortalisé. Les nôces de Cana, représentées dans le réfectoire de Saint Georges majeur du Palais S. Marc, sont un des plus beaux morceaux de Peinture qui soit au monde.

Toutes ces perfections n'empêchent pas que les Connoisseurs ne remarquent dans les tableaux de Paul Veronese, un peu d'incorrection & de défaut d'intelligence dans le clair-obscur : il a bigarré ses figures de trop de différentes couleurs, ce qui ôte le repos. Ses ciels tranchent un peu trop; ils tiennent de la détrempe : on desireroit plus de convenance & plus de finesse d'expression dans ses têtes, enfin plus de choix dans ses attitudes, plus de goût de dessein dans les contours & dans les extrémités de ses figures.

Tout est beau dans les desseins de ce grand Maître, dont la plûpart sont arrêtés à la plume & lavés au bistre ou à l'encre de la Chine rehaussés de blanc & très-terminés. Les amateurs les recherchent avec beaucoup de soins, à cause du grand genie, de la facilité, de la richesse de l'ordonnance & la beauté des caracteres de têtes. La mort l'enleva à Venise en 1588,

dans sa cinquante-huitieme année. Ses deux fils, Gabriël & *Carletto*, qui avoient été ses Eleves, acheverent plusieurs morceaux qu'il n'avoit pû finir.

Le Roi de France possede entr'autres tableaux de ce Maître, le fameux banquet chez Simon le Lepreux, dont la République de Venise fit présent à Louis XIV. les pélérins d'Emmaüs, le martyre de Saint Marc, Jesus-Christ guérissant la bellemere de Saint Pierre, l'adoration des Mages & beaucoup d'autres.

On voit au Palais Royal Mars désarmé par Venus, l'enlevement d'Europe, la mort d'Adonis, Paul *Veronese* entre le vice & la vertu, l'embrasement de Sodome, les Israëlites sortant d'Egypte, &c.

Les plus habiles Graveurs ont gravé d'après Paul *Veronese*; on en trouve vingt-cinq morceaux dans le Recueil de Crozat.

PALME LE VIEUX (*Jacques*), né à *Serinalta* dans le territoire de Bergame, en 1540. Il entra de bonne heure dans l'*école* du Titien à Venise, où il prit une maniere si conforme à celle de son Maître, qu'on le choisit après la mort du Titien, pour terminer une descente de croix qu'il avoit laissée imparfaite : mais le Palme est plus estimé pour l'union des couleurs, pour leur fonte, & pour le grand fini, sans être peiné, que pour la fierté & la correction du dessein.

Ce Peintre plaçoit d'abord sa couleur grasse & fraîche, bien empâtée, ensuite retouchoit son ouvrage, le chargeoit de couleurs & de glacis, de la même maniere que le Titien & le Correge.

Le vieux Palme a été fort inégal, & ses premiers tableaux sont plus estimés que les derniers, quoiqu'il soit mort à la force de l'âge, n'ayant que quarante-huit ans. On ne le nomme aussi le *Vieux Palme*, que pour le distinguer de Jacques Palme, son neveu, qui est mort dans un âge beaucoup plus avancé que son oncle, & n'avoit que quatre ans de moins.

PALME (*Jacques* dit *le Jeune*), nâquit à Venise en 1544, & fut, dit-on, Eleve du Tintoret, dont il a suivi le goût. Il fut plus estimé que son oncle, pour le beau genie, la légereté de la touche & les plis bien ménagés de ses draperies. Il se

trouva en concurrence avec Tintoret même ; l'émulation que cela lui donna, lui fit faire des morceaux admirables. L'amour du gain prévalut en lui sur celui de la gloire, & lui fit prendre une maniere expéditive ; c'est pourquoi l'on voit beaucoup de ses tableaux extrapassés, & qui s'éloignant entierement de la nature, n'ont d'autre mérite que celui de la liberté de la main ; mais dans ceux qu'il a travaillés avec soin, on remarque avec une touche hardie, de bonnes draperies & un coloris fort gracieux. Il mourut à Venise en 1628, âgé de 84 ans.

Ses desseins sont spirituels ; sa plume est fine, & beaucoup plus légere que celle de son oncle. On y trouve un feu d'imagination & une vivacité de genie qu'on ne voit pas ordinairement dans les desseins de la plûpart des Peintres.

VERONESE (*Alexandre*) nâquit à Verone en 1600. Son nom étoit *Turchi* ou *l'Orbetto*. Il entra dans l'*école* de *Felice Ricci*, dit *Brusasorei*, dont la maniere étoit séche & léchée ; mais Alexandre se proposa le Correge pour le modele de son coloris, & le guide pour ses airs de têtes.

Il se rendit à Rome, pour se perfectionner ; il s'y maria, & sa femme & ses filles lui servoient de modeles. Il fit dans cette Ville une quantité de tableaux de chevalet, qui sont répandus de tous côtés. Il peignoit assez souvent sur le marbre, le jaspe & autres pierres, pour y représenter des sujets gracieux & faits avec beaucoup d'amour.

Le Roi possede deux tableaux de ce Maître, le mariage de Sainte Catherine & le déluge ; il y en a aussi deux au Palais Royal, l'un la chasteté de Joseph, peint sur une pierre de touche ; l'autre est l'apparition des Anges peint sur toile, & les figures de grandeur naturelle. On voit aussi à l'Hôtel de Toulouse, Rachel qui donne à boire au serviteur d'Abraham, & dans la gallerie la mort de Marc-Antoine & de Cléopatre.

RICCI (*Sebastien*) naquit en 1659. à *Belluno*, dans les Etats de Venise. Après avoir appris les premiers principes de son art, l'envie de se perfectionner le conduisit à Bologne. Le Duc *Ranuccio* de Parme, après l'avoir fait travailler à Plaisance, l'envoya à Rome dans le Palais Farnese, avec

tous les secours nécessaires. Après la mort de son Protecteur, il parcourut les Villes de Florence, Bologne, Modene, Parme, Milan, & enfin à Venise, où ses ouvrages lui mériterent les éloges des Connoisseurs.

Le Roi des Romains le manda à Vienne en Autriche, où il peignit un grand Sallon & plusieurs appartemens. Il fut de-là à Florence, où il travailla pour le Grand Duc, & la Reine d'Angleterre l'ayant attiré à Londres, il passa par Paris, où il fut reçu de l'Académie de Peinture. Après un long séjour en Angleterre, il retourna à Venise, où il mourut en 1734.

Ricci étoit grand dans ses idées; il avoit un génie fertile, une grande exécution, une touche légere, de belles ordonnances, de l'harmonie, beaucoup de franchise & un grand coloris. Ses desseins sont spirituels & touchés avec beaucoup de feu. Un trait de plume très-heurté en désigne la pensée avec un petit lavis de bistre & d'encre de la Chine; les formes n'en sont pas arrêtées, & ne forment que des esquisses légeres : les têtes sont à peine marquées, & les pieds & les mains n'ont que la place; ses desseins ne laissent pas cependant de faire leur effet.

L'ÉCOLE LOMBARDE doit proprement sa naissance à la nature. Le Correge, cet heureux génie, dont les Graces sembloient conduire le pinceau, en est regardé comme le fondateur, & les semences qu'il y jetta, fructifierent de façon, qu'il semble que ce Prince des graces & du coloris ait communiqué à ceux qui l'ont suivi, l'immortalité qu'il s'est acquise.

Cette *école* a presque réuni toutes les beautés de la Romaine & de la Vénitienne : le grand goût de dessein formé sur l'antique & la belle nature, une riche ordonnance, une belle expression, un pinceau léger & moëlleux, une touche sçavante, des couleurs admirablement bien fondues, la grace & la grandeur, sont le caractere principal de cette *école*. La plûpart des Maîtres qui en sont sorti, sont parvenus au même but par des routes différentes. Ils se sont faits des manieres chacun selon leur goût, mais qui toujours belles, plaisent infiniment. On verra cette variété dans le détail suivant des plus

célebres Peintres, qui ont illustré cette *Ecole*.

CORREGE (*Antoine*). Son vrai nom étoit Antoine *de Allegris*. Il nâquit à *Corregio* dans le Modenois, en 1475, selon quelques-uns, & selon d'autres en 1494. Il apporta en naissant une disposition naturelle aux arts, & particulierement pour la Peinture, dont il atteignit presque la perfection, sans être sorti de son pays, sans avoir vû Rome ni Venise, sans avoir consulté l'Antique, ni aucun modele de plafonds, de racourcis, de coupole, &c. Il se fit une maniere, qu'il ne dut qu'à lui-même.

Le désintéressement lui faisoit mettre un prix très-modique à ses ouvrages, quoiqu'il les eût travaillés avec beaucoup de soin; & le plaisir qu'il prenoit à assister les malheureux, l'empêcha lui-même de s'enrichir. 200 livres qu'on lui avoit données pour prix d'un de ses tableaux, & la joie qu'il eut de pouvoir soulager les besoins de sa famille avec cette somme, qu'on lui avoit payée en monnoye de cuivre, la lui fit porter à pied pendant quatre lieues, sans faire attention à la longueur du chemin, à la pesanteur du fardeau & à la grande chaleur de la saison. Il arriva très-fatigué à *Corregio*; une pleuresie survint, & il y mourut à la fleur de son âge en 1534.

Tout enchante dans les Peintures du Correge: on y trouve un grand goût de dessein, quoique ses contours ne soient pas toujours de la derniere correction; mais on ne peut rien voir de plus moëlleux, tout y paroît tendre & sans crudité; un heureux choix du beau. Quelle fraîcheur! quelle force de coloris! quelle vérité! quelle excellente maniere d'empâter les couleurs! Ses idées sont grandes, élevées & extraordinaires, ses compositions sages & judicieuses, les airs de têtes de ses figures, inimitables, des bouches riantes, des cheveux dorés, les plis de ses draperies coulans, une vie & une finesse d'expression si admirables, que ses figures paroissent respirer, enfin le pinceau divin, & un fini qui fait son effet de loin comme de près. Un relief, une rondeur, un accord & une union parfaite, se manifestent dans tous ses Ouvrages, qui ont étonné & font encore l'admiration des plus grands Maîtres dans l'Art de la Peinture.

Le Correge eût peut-être été le premier Peintre du monde s'il eût vû les beaux Tableaux & les Antiques de Rome & de Venise. On le trouve quelquefois capricieux, & on remarque chez lui des airs de tête souvent répétés, & un peu trop de fatigue dans son travail, quelque soin qu'il ait pris de le cacher par une grande fonte de couleur.

Ayant pendant long-tems entendu faire de grands éloges des tableaux de Raphaël, & jugeant de la supériorité du mérite de ce Prince de la Peinture sur le sien, par la réputation & la différence de leur fortune, le Correge ambitionnoit beaucoup la vûe de ces Tableaux : il parvint enfin à en voir un ; & après l'avoir examiné avec attention, il s'écria : *Anche io sono Pittore : Je vois par là que je suis aussi Peintre ;* il avoit raison de le dire, puisque ses Ouvrages sont admirables ; ses Tableaux de chevalet sont d'une cherté surprenante ; il en est peu dont le prix soit monté si haut.

Les Desseins du *Correge* sont très-rares ; Vasaris dit que quoique bons, pleins de *vaguezze*, & faits de main de Maître, ils ne lui auroient pas acquis une grande réputation, s'il ne s'étoit surpassé infiniment en exécutant en Peinture les mêmes sujets. En effet, les draperies sont dessinées lourdement, & les extrémités des figures fort négligées : content d'avoir son idée seulement devant les yeux, il peignoit son sujet avec l'enthousiasme d'un homme qui produit sur le champ ; aussi disoit-il que *sa pensée étoit au bout de son pinceau.* C'est sans doute ce qui fait qu'on ne voit gueres que des études & de légers croquis de sa main.

On ne lui connoît d'Eleve, proprement dit, que *Bernardo Soiaro*, mais tous les Peintres se sont fait un devoir de le prendre pour Maître & pour modele.

Ses grands Ouvrages sont à Parme, à Modene & dans quelques autres Villes de l'Europe ; ceux de chevalet sont très-rares.

Le Roi de France possede Jupiter & Antiope, une Vierge, le Jesus, S. Joseph & S. Jean ; un S. Jérôme ; un Satyre près d'une femme nue qui dort ; une Vierge & l'Enfant Jesus, la Magdeleine qui lui baise les pieds, & un S. Jérôme ; un *Ecce Homo* couronné d'épines,

assis sur une draperie changeante ; l'Homme sensuel ; la Vertu héroïque couronnée par la Gloire ; le Mariage de Sainte Catherine.

On voit au Palais Royal une Magdeleine regardant un Crucifix ; un *Noli me tangere ;* la Fable d'Io, celle de Leda, toutes deux de grandeur presque naturelle ; l'enseigne du Mulet, une Sainte Famille, peinte sur bois ; la Vierge au pannier ; l'éducation de l'Amour ; le même qui travaille son arc, & quelques autres. On a beaucoup gravé d'après le Correge, entr'autres Augustin Carrache, Edelinck & Picart le Romain.

PRIMATICE (*François*) connu aussi sous le nom de *l'Abbé de S. Martin de Bologne*, nâquit dans cette Ville en 1490, de parens nobles, & se mit dans l'école d'Innocenzio dà Imola, Peintre estimé, & passa ensuite dans celle de *Bagna Cavallo*, Eleve de Raphaël.

François I. ayant demandé un Peintre au Duc de Mantoue, il lui envoya *le Primatice* en 1531. Sa capacité dans la Peinture & dans l'Architecture lui gagna la confiance du Roi ; mais la jalousie que conçut le Primatice des Ouvrages que *le Rosso*, dit Maître Roux, faisoit à Fontainebleau, obligea François I. de renvoyer le Primatice en Italie, sous prétexte d'aller chercher des Figures antiques. Il en revint avec cent vingt-cinq, quantité de bustes, & les creux de la Colonne Trajane, du Laocoon, de la Vénus de Médicis, de la Cléopatre, & des plus fameuses figures : tous ces Antiques furent jettés en bronze, & placés à Fontainebleau.

Maître Roux étant mort pendant ce voyage, le Primatice n'eut plus de rival, & travailla beaucoup à l'embellissement du Château de Fontainebleau, & y peignit la Gallerie & beaucoup d'autres choses.

Après la mort de François I. Henri II. continua de l'employer ; & François II. le nomma Commissaire général de ses Bâtimens dtns tout le Royaume. Charles IX. lui donna ordre de travailler à la sépulture de Henri II. Il avoit donné le dessein du tombeau de François I. qui est à Saint-Denis.

Quoiqu'il fut pourvû de l'Abbaye considérable de S. Martin de Troyes, la Peinture remplissoit ses plus chers momens, & il se montroit extrêmement libérale nvers tous

tous les Artistes. Il mourut en 1570, âgé de quatre-vingt ans.

Le Primatice & Maître Roux apporterent en France le goût Romain pour la Peinture. Les Artistes François les plus célébres changerent alors de maniere ; & jusqu'à la Peinture sur verre & les émaux, tout devint beau & de bon goût.

La composition de Primatice est bonne, les attitudes de ses figures sont sçavantes, sa touche est légere, & son ton de couleur est bon. Sa maniere expéditive lui a cependant fait négliger la correction & le naturel, ce qui le rend manieré.

Ses desseins sont faits avec soin, & arrêtés d'un trait de sanguine haché finement, & relevés de blanc au pinceau, haché de même, & souvent croisé. Il y en a dont la plume est aussi belle que celle du Parmesan. Les attitudes en sont quelquefois forcées, & les proportions un peu trop sveltes. On a plus de quatre cens piéces gravées d'après ce Maître, dont les principaux Ouvrages sont à Fontainebleau.

Polidore de Caravage, dont le vrai nom étoit *Caldara*, nâquit à Caravage dans le Milanois en 1495. Il fut à Rome dans sa jeunesse, & y servit les Peintres qui travailloient aux Loges du Vatican, & y portoit le mortier de chaux dont on faisoit l'enduit pour peindre à fresque. Il devint Peintre en les voyant travailler. Mathurin de Florence l'aida de ses conseils, & le Disciple surpassa le Maître en peu de tems. Mais ayant remarqué que son coloris n'étoit ni si vif ni si agréable que celui de ses contemporains, il s'attacha particulierement au clair-obscur, appellé *Sgraffito*, dont la couleur grise imite l'estampe.

Parmi plusieurs Ouvrages qu'il a faits à Messine, on voit un portement de croix, orné d'une multitude de figures si bien peintes, qu'il prouva qu'il étoit capable de peindre autre chose que des batailles & des clairs-obscurs. Son Domestique l'assassina dans son lit en 1543, pour lui voler son argent.

Les grandes compositions auroient rendu cet Artiste plus célébre, s'il s'y étoit appliqué. La force du coloris l'auroit disputé aux grands caracteres des têtes, à la correction du dessein, à la beauté du paysage, & à tout ce qui forme les grands Pein-

tres. Il excelloit ſur-tout dans les bas-reliefs & les friſes.

On remarque dans ſes deſſeins un grand goût de l'antique, une admirable fineſſe de penſées, une touche ſpirituelle, de belles draperies, & un ſtyle ſevere avec beaucoup de correction.

PARMESAN (*François* Mazzuoli, dit le) nâquit à Parme en 1504. Ses diſpoſitions naturelles le portoient à deſſiner même dès ſa plus tendre jeuneſſe. A l'âge de ſeize ans il peignoit déja à freſque des morceaux goûtés des connoiſſeurs, & fit à l'huile un Baptême de S. Jean, qui fut placé à Parme dans l'Egliſe de l'Annonciade. L'envie de ſe perfectionner par la vûe des Ouvrages de Michel-Ange & de Raphaël, le fit aller à Rome, où il porta trois Tableaux, qui furent admirés des plus habiles Peintres. Il y peignit une Circonciſion, qui fut regardée comme un chef-d'œuvre, & Clement VII. le choiſit en conſéquence pour peindre la Salle des Papes. On rapporte que pendant le ſac de Rome en 1527, le Parmeſan, comme un autre Protogene, travailloit tranquillement; des Soldats qui le trouverent en ſurent ſurpris, & aimerent mieux ſe retirer que de l'interrompre; ils ſe contenterent de quelques deſſeins pour un d'entr'eux qui aimoit la Peinture: d'autres moins polis ſurvinrent, lui enleverent tout, & le firent priſonnier pour l'obliger à payer ſa rançon.

Dénué de tout, le Parmeſan ſe retira à Bologne, où il fit de mémoire un portrait admirable & très-reſſemblant de Charles V. Il partit enſuite pour Parme, où pour ſe délaſſer d'un grand morceau à freſque qu'il y peignoit, il s'amuſoit à graver à l'eau forte. Un Graveur Allemand qu'il avoit dans ſa maiſon, lui vola ſes planches & ſes deſſeins. Le recouvrement de ſes planches diminua un peu le déplaiſir qu'il en eut. La Chimie dans laquelle il donna avec trop d'ardeur, abrégea ſes jours; la vapeur du charbon & des minéraux l'incommoda; le mauvais état de ſes affaires. le rendit mélancolique; la fiévre qui ſe joignit à tout cela, l'emporta à l'âge de trente-ſix ans, en 1540.

Le Parmeſan a bien fait le portrait & le payſage: ſes figures ſont belles & gracieuſes; ſes têtes ſont charmantes; ſes attitudes bien

contrastées, ont du mouvement; ses contours sont beaux & flexibles. Il avoit une légereté de draperies presqu'inimitable; ses enfans ont un air si vif, qu'ils paroissent animés. L'esprit enfin, la légereté de la main, l'élégance, la belle touche & les graces se trouvent dans tous les Ouvrages de ce Maître. Ses desseins sont encore plus recherchés que ses tableaux, à cause du beau maniment de la plume qui y égale l'esprit, la touche & la légereté. On y remarque cependant des figures gigantesques, des têtes allongées, des jambes singulieres, & des doigts trop longs; mais ses draperies semblent voltiger au gré du vent, tant elles sont légeres.

Ses principaux Ouvrages sont en Italie. Le Roi de France possede entr'autres une Vierge très-belle; & l'on voit dans la collection du Palais Royal une Sainte Famille peinte sur toile, & plusieurs autres.

Les Carrache, au nombre de trois, Louis, Augustin & Annibal, sont regardés comme les Chefs d'une *Ecole* particuliere qui a produit beaucoup de grands hommes.

CARRACHE (*Louis*) étoit l'aîné, & nâquit à Bologne en 1555. Le peu de progrès qu'il fit d'abord, à cause de son génie lent & tardif à se développer, engagerent son Maître *Prospero Fontana* & le *Teintoret* à lui conseiller d'abandonner la Peinture; mais un travail soutenu, & la vûe des Ouvrages des plus grands Maîtres qu'il étudioit sans relâche, le mirent de pair avec ses modeles. Il s'attacha ensuite à corriger sur la nature le goût manieré qui avoit infecté la plupart des Peintres de son tems.

Ils se liguerent contre lui; ils critiquerent hautement ses Ouvrages. Louis résolut avec ses deux cousins ses Eleves, de donner *gratis* quelques grands Ouvrages pour être placés dans les Eglises à côté de ceux des autres Peintres. La comparaison fut heureuse pour eux, & leur acquit beaucoup de gloire.

Ils formerent ensuite un plan d'Académie, où l'on enseigneroit toutes les parties de la Peinture. Elle fut établie sur les principes de la nature & des Antiques, & Louis en fut le Chef. Cette Académie devint célebre; le Cardinal Farnese manda Louis pour peindre la Gallerie de son Palais; Il envoya Annibal à sa place,

qui s'en acquitta parfaitement. Louis entreprit l'histoire de S. Benoît & celle de Ste. Cécile dans le Cloître de S. Michel *in Bosco*; il y employa deux années, & en fit une suite de morceaux, qui forme une des plus belles choses du monde. Il mourut en 1619.

Il mettoit dans ses Ouvrages autant de correction qu'Annibal, & il étoit plus gracieux. Son goût de dessein est noble, sa maniere sçavante & grande; il faisoit parfaitement le paysage. Ses desseins arrêtés à la plume sont précieux; il y regne beaucoup d'expression, de correction & de simplicité, avec une touche délicate & spirituelle.

Ses Eléves sont Annibal Carrache, *Lucio Massari*, Augustin Carrache, *Lorenzo Garbieri*, *Alessandro Tiarini*, & plusieurs autres.

Le Roi a deux Nativités du Sauveur, de Louis Carrache; l'Adoration des Rois, l'histoire d'Omphale, une Annonciation, & une Vierge tenant l'Enfant Jesus. On voit au Palais Royal un *Ecce Homo*, un couronnement d'épines, une descente de Croix, & quelques autres.

Carrache (*Augustin*) né à Bologne en 1538, avoit un goût & une inclination pour toutes les Sciences & les beaux Arts; il s'adonna plus particulierement à la Peinture & à la Gravûre. Il travailla beaucoup à copier les Tableaux des anciens Maîtres, & réformoit souvent les incorrections des Tableaux originaux. Corneille Cort, habile Graveur de Venise, reconnut bientôt que son Eléve le surpassoit, il le congédia. Il s'est fait plus connoître par ce dernier talent que par ses morceaux de Peinture, dans lesquels on trouve néanmoins de très-grandes beautés; sa composition est sçavante, ses figures sont gentilles, son dessein est très-correct, & d'une grande maniere. Il mourut à Parme en 1602.

Les desseins qu'il a faits à la plume sont maniés très-sçavamment; on y voit un grand caractere; mais ses têtes sont moins fieres que celles d'Annibal, & moins gracieuses que celles de Louis. On voit dans la collection du Palais Royal un Martyre de S. Barthelemi, dont un paysage fait le fond.

Carrache (*Annibal*) nâquit à Bologne en 1560. La nature l'avoit comme choisi pour en faire un des plus grands hommes en fait

de Peinture. Accompagnant un jour son pere dans un voyage, des voleurs leur enleverent tout ; Annibal retint si bien leur physionomie, & les dessina si ressemblans chez le Juge où son pere porta sa plainte, qu'on les reconnut, & on leur fit rendre ce qu'ils avoient pris. Il corrigea son goût de couleur sur les Ouvrages du Correge, du Titien, & se proposa pour modeles dans le Dessein, Michel-Ange & Raphael ; il se fit de tout cela une maniere belle & élégante qui caractérise ses Ouvrages. Il y puisa un style noble & sublime, des expressions vives & frappantes, un dessein correct & fier, une grande noblesse & un pinceau ferme, mais moins fondu, moins tendre & moins agréable qu'il ne l'avoit auparavant. Le chagrin, un peu de débauche pour les femmes, & une fiévre violente, le mirent au tombeau à l'âge de quarante-neuf ans en 1609.

Il eut pour Eléves Antoine Carrache son neveu, l'Albane, le Guide, le Dominiquin, Lanfranc, le Guerchin, *Cavedone*, le *Bolognese*, & beaucoup d'autres, qui ont rendu célébre l'Ecole des Carrache. Les desseins d'Annibal sont d'une grande correction, & d'une facilité égale à la fermeté de la touche ; ses paysages & ses caracteres sont admirables, il excelloit dans ces sortes de portraits qu'on appelle *caricatures* : son talent en ce genre étoit si grand, qu'il sçavoit donner aux animaux, & même à des vases, la figure d'un homme dont il vouloit faire la *charge* en ridicule.

La galerie Farneze, dont l'ouvrage lui coûta huit années, & dont il fut si mal récompensé, est un chef-d'œuvre de l'art. Ses tableaux sont répandus dans toute l'Europe. Le Roi en possede beaucoup, & entr'autres S. Jean prêchant dans le désert, l'Assomption de la Vierge, les Blanchisseuses, Jesus-Christ qu'on met au tombeau, sa Résurrection, deux Nativités très-belles, & un tableau qu'on appelle *la pêche du Carrache*. Dans la collection du Palais Royal se voyent Saint Roch avec un Ange, la Madeleine, le calvaire, une descente de croix, l'Enfant prodigue, les bains de Diane, la toilette de Venus, Hercule étouffant des serpens, &c.

SCHIDONE (*Bartholo-*

meo) nâquit à Modene vers l'an 1560, & suivit la maniere du Correge, quoiqu'Eleve des Carrache. *Schidone* se maria à Parme, où le Duc *Ranuccio* l'avoit attiré ; il y peignit beaucoup, & ses tableaux sont cependant aussi rares que ses desseins : les graces, la délicatesse de la touche & un fini admirable, les rendent extrêmement précieux. Sa passion pour le jeu, lui fit perdre boucoup de tems ; & ayant perdu dans une nuit une somme qu'il se trouva hors d'état de payer, le chagrin & la douleur s'emparerent de lui, & le conduisirent au tombeau en 1616.

Le style de *Schidone* est élégant, sans être extrêmement correct ; il plaît par les graces qu'il a sçu répandre dans toutes ses figures. Ses airs de tête sont frappans, & on trouve dans ses tableaux un ragoût de couleur & une chaleur de pinceau peu commune.

On voit au Palais Royal une sainte Famille, & une Vierge qui montre à lire à l'Enfant Jesus.

MICHEL-ANGE DE CARAVAGE, dont le nom étoit *Michel-Ange Amerigi*, né en 1569. L'habitude d'être toujours avec les Peintres, pour lesquels il faisoit la colle qu'ils employoient, lui inspira le goût de leur art, & sans autre Maître que la nature, il devint un grand Peintre ; mais il la saisissoit sans choix, copiant même jusqu'à ses défauts. Il se fit une maniere forte, vraie & d'un grand effet, après qu'il eut abandonné celle du Giorgion : quoique la sienne fût séche & dure, parce que ses teintes n'étoient pas adoucies, que tout étoit trop ressenti par des ombres fortes, & beaucoup de brun, pour détacher & donner plus de relief à ses figures, elle devenoit frappante, sembloit une exacte imitation de la nature, & effaçoit au premier coup d'œil tout l'effet des tableaux des autres Peintres. Heureux d'exercer son talent dans un tems où l'on ne peignoit guéres que de pratique, son coloris d'après nature n'en parut que plus beau : cependant sa maniere outrée n'étoit bonne que pour les portraits & les sujets de nuit. Mais toutes ces beautés s'évanouissoient dans les grandes compositions ; sa maniere devenoit insupportable, & ses figures placées sur le même plan,

ſans dégradation & ſans perſpective, le décréditoit dans l'eſprit des Connoiſſeurs.

Tous les Peintres ſe liguerent contre le Caravage; ils lui reprochoient qu'il n'avoit ni genie, ni grace, ni intelligence, ni choix : ſes figures en effet n'ont point de nobleſſe, & ſont des ſerviles repréſentations des portefaix qui lui ſervoient de modeles, dont il ne pouvoit ſe paſſer, ce qui lui faiſoit dire que chaque coup de pinceau qu'il donnoit, étoit dû à la nature & non à lui.

Il n'eſt pas ſurprenant que la maniere du Caravage ſoit dure & outrée; ſon caractere bruſque & emporté s'y manifeſte par-tout. Il ne ſe fit jamais un véritable ami, parce qu'il ſe faiſoit des affaires avec tout le monde. Il vécut toujours miſérable, & mourut enfin ſans ſecours ſur un grand chemin, en 1609.

On vante comme un très-beau tableau, un Cupidon du Caravage, & ſon incrédulité de S. Thomas. On ne peut guéres regarder ſon Promethée attaché au rocher, ſans reſſentir une impreſſion approchante de celle que l'objet réel auroit pû produire.

Le Roi a de ce Peintre le portrait du Grand-Maître de Vignacourt, la mort de la Vierge, une Bohémienne qui dit la bonne-avanture, & un S. Jean-Baptiſte. On trouve dans la collection du Palais Royal, le ſacrifice d'Iſaac, une Transfiguration, le ſonge du Caravage, & un jeune-homme qui joue de la flûte. Son Promethée eſt dans l'Abbaye de Saint Germain-des-Prés.

Ses deſſeins ſont heurtés d'une grande maniere, qui rend bien la couleur. On y voit par-tout ſon goût biſarre, des contours irréguliers, & des draperies mal jettées.

Il eut pour Diſciples Barthelemi *Manfredi* de Mantouë, Joſeph *Ribera*, dit l'Eſpagnolet, Gerard Honshort & quelques autres.

GUIDO RENI, connu ſous le nom du *Guide*, nâquit à Bologne en 1575, & apprit les premiers principes de ſon art de Denis Calvart, bon Peintre Flamand. A l'âge de vingt ans, il ſe mit ſous la diſcipline d'Annibal Carrache, où il fit des progrès ſi ſurprenans, qu'Annibal jaloux de ſon mérite, vouloit le détourner de la Peinture.

Le Guide ſuivit quelque

tems la maniere du Caravage, qu'il quitta pour en prendre une plus claire, plus vague, & qui lui acquit une très-grande réputation, qu'il s'est toujours conservée depuis, & qui fut comme scellée pour l'immortalité, dès le moment qu'il eut peint le martyre de S. André dans l'Eglise de S. Gregoire à Rome, & qu'il avoit fait en concurrence avec le Dominiquin.

Paul V. le choisit pour peindre la chapelle secrette de *Monte Cavallo*; l'Albane & Lanfranc l'aiderent dans cet ouvrage, qui fut applaudi de tout le monde. Le Pape lui donna, pour preuve de son estime particuliere, un équipage & une forte pension, qui le mit en état de vivre honorablement; sa pension ayant été supprimée, il se retira à Bologne, pour y jouir de sa patrie & de ses amis.

Quelque tems après, la passion du jeu le maîtrisa au point, qu'étant de retour à Rome, il perdit dans une nuit une somme considérable qu'il avoit reçue d'arrhes de la Fabrique de S. Pierre, pour y peindre l'Histoire d'Attila. Cet événement lui causa beaucoup d'embarras, mais ne le corrigea pas; il faisoit très-souvent des pertes qui le mettoient dans l'indigence, & qu'il réparoit néanmoins par sa facilité prodigieuse à manier le pinceau. La seule proposition cependant de faire un tableau, le mettoit de mauvaise humeur, & il vint au point qu'il ne se mettoit au travail, que pour gagner de l'argent, & payer ce qu'il devoit; il se mit même à peindre à la journée, & à tant par heure.

Cette facilité qu'il avoit à peindre, se manifesta bien clairement dans une tête d'Hercule qu'il fit en deux heures de tems, si parfaitement devant le Prince Jean-Charles de Toscane, pour qui il l'avoit peinte, qu'il lui donna soixante pistoles dans une boëte d'argent, avec une chaîne d'or.

Malgré les sommes considérables qu'il touchoit, le jeu où il les perdoit aussitôt, le mit toujours mal à son aise. Enfin devenu vieux, & poursuivi par l'indigence & par ses créanciers, le chagrin s'empara de lui, & lui causa la mort en 1642.

Le Guide n'aimoit que les avantages de son art, & en soutenoit les prérogatives avec ardeur. Il ne cachoit rien à ses Eleves de

tout ce qui pouvoit les rendre aussi habiles que lui ; il retouchoit volontiers leurs ouvrages.

La correction, la légereté de la touche, la noblesse, la grandeur, la spiritualité & le coulant du pinceau, avec une grande délicatesse, une riche composition, un coloris frais, un grand goût de draperies, des airs de têtes, des mains, des pieds admirables, sont ce qui caractérise particulierement les ouvrages de ce grand Maître, qui eût été l'objet d'une admiration générale, s'il eût mis un peu plus de feu & un peu plus de vigueur de coloris dans ses tableaux.

Il travailloit également bien à fraisque & à l'huile, & se délassoit en jouant du clavecin, en sculptant & en gravant à l'eau-forte.

Ses ouvrages les plus considérables sont à Rome & à Bologne ; les autres sont dispersés dans toute l'Europe. On voit dans le cabinet du Roi de France, une charité Romaine, un *Ecce Homo*, Dalila & Samsom, une Vierge & l'Enfant Jesus qui dort, Jesus-Christ au jardin des Olives, une Vierge vêtue de rouge, appellée la Cousçuie, S. Jean en méditation, Hercule enlevant Dejanire, Hercule sur le bucher, un S. Sebastien, David tenant la tête de Goliath, & beaucoup d'autres.

Dans la collection du Palais Royal, on trouve une Magdeleine portée sur un nuage, Susanne prête à entrer dans le bain, une Vierge vêtue de bleu, une Sibylle avec un turban, Herodiade de grandeur naturelle, David & Abigaïl, la décolation de S. Jean-Baptiste, l'Enfant Jesus couché sur la croix, &c.

A l'Hôtel de Toulouse, on voit David vainqueur de Goliath, & l'enlevement d'Helene par Paris. Le Couvent des Carmelites de la rue S. Jacques possede aussi une Annonciation, tableau admirable de ce célebre Artiste.

Ses desseins faits ordinairement sur du papier bleu à la pierre noire, relevés de blanc de craye, quelquefois à la plume lavés au bistre, ou à l'encre de la Chine, sont remarquables par la légereté & la franchise de la main, par un grand goût de draperies, par la beauté des airs de têtes, des pieds & des mains, & par bien d'autres traits qui

les font rechercher avec beaucoup de soin & de curiosité.

Ceux de ses Eleves qui se sont le plus distingués, sont *Guido Cagnacci*, *Gio Andrea Sirani*, *Simone Cantarini da Pesaro*, *Francesco Gessi*. Le Guide employoit particulierement ce dernier dans ses grands ouvrages.

ALBANE (*François*) nâquit à Bologne en 1578, & fut mis chez Denis Calvart, pour apprendre les principes de la Peinture; il y trouva le Guide, qui l'aida de ses conseils, & l'un & l'autre quitterent ce Maître, pour entrer chez les Carraches; ils furent ensuite à Rome, où l'Albane devint un des plus gracieux & des plus sçavans Peintres du monde.

Il portoit toujours le Tasse avec lui, ou quelqu'autre Poëte Italien, pour se former le goût du sublime, & sçavoit en faire usage à propos.

Sa vie réguliere le porta au mariage, & la naissance d'une fille le priva de sa femme au bout de l'an. Il prit un nouvel engagement avec une femme peu riche, mais d'une grande beauté; il en eut douze enfans aussi beaux que la mere. Elle lui servit de modele, & il la peignit, tantôt en Venus, tantôt en Nymphe, tantôt en Déesse, tantôt en Vierge, en Magdeleine, enfin pour toutes les femmes qui entroient dans la composition de ses tableaux. Ses enfans furent les objets qu'il imita, quand il eut à peindre des Génies des Amours, ou autres figures d'enfans: leur mere les tenoit dans ses bras dans les attitudes convenables à ses sujets, ou les suspendoit avec des bandelettes; souvent elle les prenoit endormis. Elle consentit même qu'ils servissent de modele à l'Algarde & à François Flamant, fameux Sculpteurs.

L'Albane étoit admirable pour les carnations des femmes & des enfans; les corps *musclés* des hommes n'étoient pas si bien de son goût, & l'on peut dire que les sujets gracieux étoient plus de son ressort que les actions fieres & terribles.

Il vouloit qu'un Peintre rendit compte des moindres choses qu'il met dans ses tableaux. La nature, disoit-il, est très finie, & l'on n'y voit point de touche ni de maniere particuliere, & n'estimoit point les Peintres qui n'avoient fait que relever

leur peinture par des touches, quoique légeres & spirituelles. Il méprisoit ceux qui représentoient des sujets bas, tels que des tabagies, & ceux qui traitoient des sujets lascifs; il s'étonnoit avec raison, que des morceaux qu'on ne pouvoit exposer en public, pussent trouver place dans les palais des Grands, ou dans les cabinets des Particuliers. Il congédia même un de ses Disciples qui avoit percé le mur, pour regarder un modele de femme qu'il dessinoit : aussi étoit-il si modeste, que lorsque sa propre femme fut hors d'âge de lui servir de modele, les femmes qu'il employoit, n'étoient jamais nues dans les endroits que la pudeur oblige de cacher; à l'exemple de Louis Carrache & du Guide, il ne leur découvroit que les bras, les jambes & la gorge. Il mourut de défaillance à Bologne en 1660, âgé de 83 ans.

On pourroit lui reprocher qu'il n'étoit pas toujours correct, qu'il répétoit souvent le même sujet, & que ses têtes de vieillards, de femmes & d'enfans, sont presque les mêmes dans tous ses tableaux; un Auteur Italien rapporte à cette occasion que M. de Piles, après avoir admiré un tableau de l'Albane à Florence, s'écria qu'il pouvoit dire les avoir tous vûs, puisqu'ils se ressembloient tous.

Malgré tout ce qu'on peut reprocher à l'Albane, ses ouvrages feront toujours les délices des Connoisseurs; on les recherche dans toute l'Europe, & on les paye comme des pierres précieuses. En effet, quel autre Peintre a mis dans les siens plus de moëlleux, plus de légereté, plus d'enjouement & plus de grace?

Ses desseins sont extrêmement rares : on remarque dans ceux qui sont faits au crayon rouge, ou à la pierre noire, peu de facilité, des figures lourdes & un crayon peiné, & ses têtes toujours ressemblantes, comme dans ses tableaux.

Ses Disciples furent entr'autres Jean-Baptiste & Pierre-François *Mola*, André *Sacchi*, le *Cignani*, &c.

Le Roi possede un grand nombre de tableaux de l'Albane, & l'on en voit neuf au Palais Royal; les uns & les autres sont presque tous petits tableaux de chevalet, peints sur cuivre.

DOMINIQUE ZAMPIERI, dit *le Dominiquin*, nâquit à Bologne en 1581. Il quitta l'Ecole de Denis Calvart pour se mettre dans celle des Carraches. Il remportoit tous les prix de l'Académie, & travailloit même dans le tems que les autres Eléves se divertissoient, & Louis Carrache le leur proposoit pour modele. Il étoit lent & long dans ses opérations, & méditoit si long-tems avant que de se mettre à l'ouvrage, que ses camarades le nommerent *le Bœuf de la Peinture*, prétendant qu'il dessinoit trop lentement, qu'il étoit lourd, & que ses Ouvrages sentoient le joug. Sur quoi Annibal son Maître disoit que ce Bœuf labouroit un champ très-fertile, qui nourriroit la Peinture.

L'amitié étroite qui se lia entre l'Albane & le Dominiquin, excitoit leur émulation sans causer entr'eux aucune jalousie. Annibal & son ami lui procuroient tous les Ouvrages qu'ils pouvoient, & le Dominiquin répondit toujours très bien aux idées que ces deux amis donnoient de lui. La nature lui avoit donné un esprit paresseux, pesant & assez stérile; mais son opiniâtreté au travail lui acquit de la facilité, de la fécondité, & son génie caché que l'on traitoit de stupidité, lui ont fait mettre au jour des morceaux admirables. Cet esprit, ce génie se développa dans la suite, de maniere qu'il s'en faut peu que le Dominiquin ne soit arrivé au sublime. En effet, on ne peut rien voir de plus beau que sa Communion de S. Jérôme, son S. Sébastien dans la seconde Chapelle de l'Eglise de Saint Pierre, le Musée, & bien d'autres Ouvrages que l'on voit à Rome, à la chapelle du Trésor de Naples, & dans les environs de cette ville à l'Abbaye de *Grotta Ferrata*.

On ne peut attribuer qu'à son mérite & à ses rares talens la jalousie que lui portoient ses rivaux dans tous les endroits où il a travaillé, puisque le Dominiquin étoit modeste, sincere, & ne disant jamais du mal de personne. Ses envieux en vinrent au point d'employer pour détruire ses Ouvrages, des moyens aussi honteux que ceux qui furent employés presqu'en même tems contre les Peintures de le Sueur au petit Cloître des Chartreux de Paris.

Cette jalousie & les tours qu'on lui jouoit dans toutes les occasions, le chagrine-

rent beaucoup : on corrompit juſqu'au Maçon qui préparoit la chaux, dans laquelle on lui fit mêler de la cendre pour faire tomber l'enduit & l'Ouvrage à freſque qu'il peignoit dans la Chapelle du Tréſor de Naples. Frappé de ces mauvaiſes manœuvres, ſon chagrin augmenta, il craignit qu'on ne voulût l'empoiſonner, & ne ſe fiant plus à perſonne, même à ſa femme, il changeoit tous les jours de mêts, & les apprêtoit lui-même. Il mourut enfin en 1641, âgé de ſoixante ans.

Le Dominiquin deſſinoit tout d'après nature ; & comme il travailloit pour la gloire, ſes modeles, ſes cartons, ſes études lui coûtoient tant d'argent & tant de tems, qu'il ne lui reſtoit preſque rien des ſommes qu'on lui donnoit pour ſes Ouvrages.

Il ſçavoit accorder parfaitement les mouvemens des bras, des jambes, le contour du corps, aux ſentimens de l'ame, & s'attachoit à bien rendre une action & à exprimer les paſſions. On l'entendoit ſouvent, lorſqu'il étoit ſeul, pleurer, rire, gémir, ſe mettre en colere, ſelon le ſujet qu'il traitoit, & diſcouroit alors ſi haut, qu'on l'eût pris pour un inſenſé.

Ses tableaux à l'huile n'ont pas la même beauté que ſes Ouvrages à freſque. Il étoit grand coloriſte, très correct, bon payſagiſte, entendant bien le coſtume, la Perſpective & l'Architecture : quant à l'expreſſion, le Pouſſin diſoit qu'il ne connoiſſoit que lui de Peintre, & que depuis Raphaël perſonne n'y avoit réuſſi comme le Dominiquin.

Ses deſſeins ſentent trop le travail ; ſes payſages ſont plus libres, & la plume en eſt mieux maniée.

Rome poſſede quantité d'Ouvrages du Dominiquin. On en voit à Bologne, à Naples, & en divers autres endroits d'Italie. On trouve dans le cabinet du Roi Renaud & Armide, Timoclée devant Alexandre, la Vierge à la coquille, un Payſage où Hercule eſt repréſenté tirant Cacus de ſa caverne, Ste. Cecile, une Magdeleine, &c.

Au Palais Royal, un Sacrifice d'Abraham, un portement de croix, un S. Jérome, une Sibylle à demi-corps, un petit Payſage avec pluſieurs barques, & pluſieurs autres.

LANFRANC (*Jean*) nâquit à Parme en 1581, & fut mis dans l'*Ecole* des Carra-

ches, où il fit bientôt des progrès étonnans. Il travailla sous Annibal dans le Palais Farnese ; les Ouvrages du Correge flattoient beaucoup Lanfranc, qui étoit charmé des raccourcis admirables qu'on y trouve. Sa réputation augmentoit tous les jours. Il passa sa vie avec beaucoup de douceur & d'agrément. Son caractere lui fit quantité d'amis, & point de jaloux. Les Papes Paul V. & Urbain VIII. le comblerent d'honneurs & de bienfaits, qui le firent vivre splendidement. Il mourut à Rome en 1647.

Lanfranc né pour les grandes machines, & sur-tout pour les raccourcis, se montra toujours un grand Peintre. Ses compositions sont élégantes, ses groupes font un grand effet, ses draperies sont jettées avec un art surprenant ; son pinceau est fier, mais il lui manque un peu d'expression & de correction, & son goût de couleur est un peu trop noir.

Ses desseins sont spirituels & d'une main hardie, ses têtes, ses draperies larges font beaucoup d'effet.

Le Roi possede de ce Peintre un S. Augustin & S. Guillaume à genoux, la séparation de S. Pierre & de S. Paul, Agar & son fils, Diane & Pan dans un Paysage, Mars & Venus.

On voit au Palais Royal une Annonciation, une Charité Romaine, & un portrait de femme à mi-corps.

Guerchin (*Jean-François Barbieri dà Cento*, dit *le*) né à Cento près de Bologne en 1590, fut mis dans cette derniere ville chez un Peintre médiocre, & ne doit presque sa science dans la Peinture qu'à lui-même & à la vûe des beaux Ouvrages des Carraches & des autres grands Maîtres.

Le Guerchin donna d'abord dans la maniere du Carravage, trouvant trop foibles celles du Guide & de l'Albane.

Son génie fécond & son imagination vive lui firent enfanter ces belles compositions, ce grand, ce sublime, qui remue & qui enchante. Ses ouvrages firent tant de bruit que bien des Peintres allerent exprès à *Cento* pour les voir, & les admirer. Quand il eut fait quelque séjour à Bologne, il quitta les ombres fortes & rousses, & employa des teintes plus claires.

Malgré les défauts de correction, d'expression & de noblesse, ses tableaux sont

très-estimés, à cause de la fierté de son style & des autres beautés qu'on y remarque. Il mourut en 1666.

Peu de Peintres ont travaillé autant que le Guerchin; on compte plus de cent six tableaux d'Autel, plus de cent cinquante grands sujets pour des Princes, sans compter les coupoles, les plafonds, les morceaux peints sur les murs des Chapelles & les tableaux de chevalet.

On trouve chez le Roi un S. Jérôme s'éveillant au bruit de la trompette, une Vierge, un S. Pierre, Circé tenant un vase d'or, &c. Au Palais Royal une Présentation au Temple, une Vierge, un Christ couronné d'épines, David & Abigaïl. A l'Hôtel de Toulouse, Coriolan qui reléve sa mere & sa femme prosternée à ses pieds, le combat des Romains & des Sabins, très beaux, &c.

Le nombre de ses desseins est presqu'incroyable; à sa mort on en trouva dix gros volumes; ce ne sont la plupart que des croquis très-peu arrêtés, mais pleins de feu. Ses paysages sont très-estimés. On le reconnoît particulierement à ses figures courtes & incorrectes, & à sa maniere de coëffer les têtes, à ses yeux pochés, & à un certain griffonnement chargé d'encre, qui produit une espéce de beau clair-obscur.

Cavedone (*Jacques*) nâquit à *Saffuolo* dans le Modenois, en 1580, prit les premiers élémens de la Peinture chez Annibal Carrache, où il fit des progrès très-rapides, & s'y fit une maniere belle & expéditive. La vûe des ouvrages du Titien le perfectionna. Il fut estimé pendant un tems égal à Annibal Carrache, & plusieurs de ses tableaux passent pour être de ce grand Maître: le *Colonna*, le Velasquez & Rubens y furent trompés sur une Annonciation du Cavedone que le Roi d'Espagne avoit.

Les commencemens de ce Peintre furent admirables, son milieu très-médiocre, & les tableaux qu'il fit dans ses derniers tems ne valent rien du tout. Il devint si pauvre qu'il fut réduit à peindre des *ex voto*: son chagrin augmenta quand il se vit obligé à mendier publiquement son pain. Comme il avoit donné dans la dévotion, elle lui fut d'une grande ressource; il se résigna entierement à la volonté de Dieu, & attendant

ſa derniere heure avec patience, il tomba évanoui de foibleſſe & de miſere dans une rue de Bologne : on le porta dans une écurie voiſine, où il expira âgé de quatre-vingt ans.

Les compoſitions du Cadevone ſont élégantes, avec une grande intelligence du clair-obſcur, & beaucoup de correction; les yeux de ſes figures ſont pochés; les caracteres de ſes têtes ne ſont pas ſi nobles que ceux d'Annibal Carrache, & les contours de ſes figures ſont plus ſecs.

Ses principaux ouvrages ſont à Bologne. Il y a au Palais Royal une Vierge aſſiſe, donnant à têter à l'Enfant Jeſus, S. Eſtienne & S. Ambroiſe ſe trouvent dans le même tableau; l'autre tableau repréſente une Junon qui paroît dormir; elle eſt peinte ſur toile, & elle plafonne.

GRIMALDI (*Jean-François*, dit le *Bologneſe*) nâquit à Bologne en 1606. Il entra dans l'*école* des Carraches, dont il étoit parent, & s'adonna plus particuliérement au payſage, genre dans lequel il ſe diſtingua, & ſa réputation étant parvenue juſqu'à Paris, le Cardinal Mazarin l'y attira, lui donna une groſſe penſion; & l'employa pendant trois ans à embellir ſon Palais : Louis XIII. le fit auſſi travailler au Louvre. Le Bologneſe retourna enſuite à Rome, où Alexandre VII. & Clement IX. lui donnerent beaucoup d'occupations. Il y fut enfin attaqué d'hydropiſie, & y mourut en 1680.

Le Bologneſe étoit bien fait de ſa perſonne, & avoit des manieres qui le firent aimer de tout le monde : il fut très-généreux ſans être prodigue, & très-charitable envers les pauvres. Un Gentil-homme Sicilien ayant été obligé avec ſa fille de quitter Meſſine pendant les troubles du pays, vivoient ſi miſérablement à Rome, qu'ils n'avoient pas de pain : comme il demeuroit vis-à-vis du Bologneſe; celui-ci ne fut pas long-tems ſans en être inſtruit. Il alla dès le ſoir jetter de l'argent chez le Sicilien, ſans ſe faire connoître. La choſe arrivée plus d'une fois, le Gentilhomme curieux de connoître ſon bienfaicteur, ſe cacha tout auprès de la porte par où le Bologneſe le jettoit, & le prit ſur le fait : il l'embraſſa, le remercia du mieux qu'il put, & le Bologneſe, qui reſta

resta tout confus, lui offrit sa maison; il l'accepta & vécurent grands amis jusqu'à la mort.

Le coloris du Bolognese est frais & vigoureux, sa touche belle & légere, ses sites beaux, son feuiller enchanté; mais ses paysages sont quelquefois un peu trop verds, & ses ciels un peu tranchés.

Ses desseins sont très-recherchés, la plume en est fine & bien maniée, le feuiller net & de bon goût, avec des sites très-heureux. Sa maniere est fiere & sçavante, & les formes de ses fabriques assez particulieres.

MOLA (*Pietro Francesco*) né à *Coldre* dans le Milanois en 1621. Son pere Peintre & Architecte, le mit chez le cavalier Josepin, & puis chez l'Albane : de-là il fut à Venise, où la jalousie du Guerchin l'obligea d'aller à Rome, où il se fit une grande réputation. Alexandre VII. lui fit peindre l'histoire de Joseph dans la galerie de *Monte Cavallo*, & le combla de biens. Louis XIV. lui fit proposer de venir à sa Cour, & lorsque Mola se disposoit à partir, une dispute qu'il avoit eue quelque tems auparavant, avec le Prince Pamphile, lui causa tant de chagrin, qu'il en mourut à Rome en 1666.

Le génie de Mola étoit fécond & vif : il dessinoit très-correctement, & colorioit parfaitement bien, quoique ses ombres soient un peu noires. Il excelloit dans le paysage & les carricatures.

Il eut pour Eleves Jean *Bonati*, Jean-Baptiste *Buon*, *Cuori*, Antoine *Gherardi*; Forest & Collandon, l'un & l'autre François.

Ses desseins sont corrects & pleins d'expression; il y regne un goût & une intelligence qui annoncent un grand Maître.

Le Roi possede une sainte Famille, un Saint Jean qui prêche dans le désert, Saint Bruno dans un très-beau paysage, Angelique & Medor, Tancrede qui pense un soldat blessé.

On voit au Palais Royal un repos en Egypte, Archimede tenant un compas, & un soldat qui le blesse, une prédication de S. Jean, Agar & Ismaël.

CIGNANI (*Charles*) né à Bologne en 1628, fut d'abord mis sous la discipline de *Baptista Cairo*, & puis chez l'Albane, qui l'aima comme son propre fils, & qui publioit par-tout qu'il

P. O

feroit le plus grand foutien de fon *école.*

Sa réputation lui procura beaucoup d'ouvrages particuliers. Le Duc *Ranucio* de Parme l'engagea à peindre les murs d'une chambre où Auguftin Carrache avoit exprimé au plafond le pouvoir de l'Amour : ce Prince lui donna le même fujet à continuer, & fut fi fatisfait de fon ouvrage, qu'il fit tout fon poffible pour l'engager à refter à Parme.

Cignani entreprit la coupole de la *Madona del Fuoco* de la Ville de Forli, où cet Artifte a repréfenté le Paradis; il y fit admirer fon genie & fes talens. Il finit fa carriere dans la Peinture, par un tableau de la naiffance de Jupiter, qu'il peignit à l'âge de 80 ans, pour l'Electeur Palatin. Cignani fut enfuite attaqué d'un catarre en 1715, qui le mit hors d'état de travailler, & après quatre années de fouffrance, il tomba plus dangereufement malade, & mourut à Forli en 1719, âgé de 91 ans.

On trouve dans les ouvrages du Cignani la fraîcheur & la force du pinceau, la légereté de la main, un beau faire, beaucoup de correction, les graces, le moëlleux, & s'attachoit furtout à l'expreffion. On lui reproche trop de fini, ce qui ôte un peu du feu de fes tableaux; fon coloris étoit fi fort, & il donnoit tant de relief à fes figures, qu'elles ne fe lioient pas affez avec le fond; on l'a même toujours regardé comme plus propre à peindre des Vierges & des demi-figures, que des fujets d'hiftoire.

Ses deffeins font rares, très-heurtés; il y en a quelques-uns de terminés, dans lefquels on remarque la beauté des draperies, le gracieux dans les têtes, & une grande intelligence de lumieres.

Le Roi eft poffeffeur d'une defcente de croix & de l'apparition de Jefus-Chrift à la Magdeleine, deux tableaux de ce Maître fort beaux : & l'on voit au Palais Royal un *Noli me tangere*, petit tableau admirable.

JOSEPIN, (*Jofeph-Cefar d'Arpinas*, dit *le*) naquit au Château d'Arpinas, dans la terre de Labour au Royaume de Naples, en 1560. On l'envoya à Rome à l'âge de treize ans. Comme il étoit fort pauvre, le Pape Grégoire XIII. lui donna de

quoi faire ses études, & il se mit sous la conduite du Cavalier Pomeranci qui avoit beaucoup de réputation. Ses essais furent heureux ; son dessein parut léger, & ses compositions élevées. Beaucoup d'esprit, avec une agréable conversation, lui donna accès chez les Papes ; & quoiqu'il peignît tout de caprice, sa maniere franche & vague plaisoit à tout le monde.

Il fit l'histoire de Rémus & de Romulus, avec le combat des Romains contre les Sabins. Clément VIII. le fit Chevalier de Christ, & Henri IV. lui donna le cordon de St. Michel.

Josepin fit beaucoup de grands tableaux au Capitole, & malgré son goût maniéré, ses attitudes roides & forcées, son coloris froid & languissant, il fut regardé comme un grand Peintre. Mais comme il avoit, pour ainsi dire, usurpé sa réputation pendant sa vie qui fut longue, ses ouvrages ne furent que médiocrement recherchées après sa mort qui arriva en 1640.

Ses desseins font plutôt connoître un grand Praticien qu'un Peintre correct. On voit trois tableaux de ce Maître dans la collection du Roi, & un dans celle du Palais Royal.

DIEGO VELASQUEZ DE SILVA, né à Seville, de parens nobles & illustres, en 1594. suivit son inclination pour la Peinture, & se mit dans l'*Ecole* de François Pachéco, homme distingué par ses Poësies comme par son pinceau.

Vélasquez dessinoit animaux, poissons, paysages, fruits, &c. tout ce qui se présentoit à lui, & les peignoit dans un si grand naturel, qu'il se fit bientôt une grande réputation. Il donna d'abord dans les sujets bas, peignant des gens à table, des cabarets, des cuisines avec une touche fiere, des lumieres & des tons extraordinaires ; mais Pachéco ayant fait venir des tableaux d'Italie, leur vûe annoblit les pensées de Velasquez ; il s'attacha à l'histoire & au portrait, & y réussit très-bien. On trouve dans ses ouvrages beaucoup de correction, d'expression, & une maniere tendre & agréable.

Ce Peintre étoit sçavant dans l'histoire, la fable. Il avoit une grande connoissance des beaux arts ; ce qui lui servit beaucoup pour celui de la Peinture. Philippe IV.

le nomma son premier Peintre, & lui donna la clef d'or. Rubens ne voulut voir à Madrid d'autres Peintres, que Velasquez. Il fut quelque tems après en Italie qu'il parcourut, en faisant des desseins & des copies des morceaux qui le frappoient le plus. Il retourna à Madrid, où il travailla beaucoup.

Philippe IV. ayant formé le projet d'un cabinet, renvoya Velasquez en Italie en 1648. pour acheter des tableaux & des antiques, & il s'acquitta de sa commission en habile homme; il en revint chargé d'excellens tableaux, de belles statues antiques, & de quantité de bustes de marbre & de bronze. Sa grande réputation le fit nommer Chevalier de St. Jacques. Il suivit le Roi dans le voyage d'Irun pour accompagner l'Infante Marie-Thérese; à son retour à Madrid la fiévre le prit, & malgré tous les soins des Medecins que le Roi lui avoit envoyés, il mourut en 1660.

On ne lui connoît de disciple que le fameux Murillo. On voit au Louvre, dans la salle des bains, les portraits de la Maison d'Autriche depuis Philippe I. jusqu'à Philippe IV. & au Palais Royal un Moïse sauvé des eaux, peints par ce Maître.

RIBERA (*Joseph*, dit *l'Espagnolet*) naquit de parens pauvres dans le Royaume de Valence en 1589. Il fut tout jeune en Italie, où il étoit réduit à une si grande misere, qu'il n'avoit pour vivre que les restes des Pensionnaires de l'Académie de Peinture; c'est à Rome où on lui donna le nom de l'Espagnolet. Un Cardinal le voyant un jour dessiner, & fort mal vêtu, le retira chez lui, où il ne manqua de rien. Le trop bien être l'ayant rendu paresseux, il s'en apperçut, & son amour pour son art lui fit reprendre sa premiere maniere de vivre.

La jalousie qu'il conçut du Dominicain, lui fit prendre la maniere de Michel-Ange de Carravage; il devint sec & noir, ainsi que son modele, dont il n'atteignit point la force; mais il dessinoit plus correctement.

Ribera passa à Naples, où il domina sur tous les autres Peintres, & chagrina le Dominicain de tout son pouvoir. Sa réputation devint si grande, qu'on lui demandoit de ses tableaux de tous côtés. Le Pape le fit Chevalier de Christ.

Son génie vif & mélancolique lui faisoit choisir par préférence les sujets terribles; dans le prophane, les Ixion, les Tantale, les Prométhées; dans le sacré, le Martyre de S. Barthelemi, de S. Laurent, &c. Il peignoit ces sujets avec une vérité qui saisit d'horreur les spectateurs.

Ribera a fait peu de tableaux pour les Eglises, mais beaucoup de morceaux de chevalet, qui sont répandus par toute l'Europe. Ce Peintre mourut à Naples en 1656. Il eut pour Eleve Luc Jordans de Naples.

Ses desseins n'ont ni noblesse, ni grace; ses têtes sont allongées avec des cheveux épars & hérissés.

Le Roi possede de ce Peintre, la mort de la Vierge, une Bohemienne disant la bonne avanture; & Mr. le Duc d'Orléans, Démocrite & Héraclite, St. Joseph, & Notre-Seigneur au milieu des Docteurs.

MURILLO (*Barthelemi-Etienne*) né dans la ville de Pilas, près de Seville, en 1613. Son oncle Jean *del Castillo*, se chargea de lui donner les premiers élémens, & Murillo se transporta de-là à Madrid, où Velasquez son compatriote, lui facilita les moyens de se perfectionner, en lui obtenant la permission de copier les ouvrages du Titien, de Rubens & de Vandick.

Murillo, de retour à Seville, travailla d'après nature, & ses premiers ouvrages furent des chef-d'œuvres. Il y peignit le fameux cloitre de Saint François. Il se perfectionna au point que ses ouvrages sont aujourd'hui extrêmement recherchés dans toute l'Europe. On y trouve une Peinture moëlleuse, un pinceau frais, des carnations admirables, une entente de couleur qui surprend, une vérité qui n'est effacée que par la nature même: un peu plus de correction, un choix plus heureux, & tiré de la noblesse des têtes antiques, mettroient ce Maître au plus haut degré de considération.

Ce Peintre humble, modeste, & si peu intéressé qu'il donnoit tout ce qu'il avoit, mourut à Seville en 1685. Ses principaux ouvrages sont dans cette Ville sa Patrie, à Cadix, à Grenade, & à Madrid.

SALVATOR ROSA, ou *Salvatoriel*, naquit à Naples en 1615. & quitta l'école de *Francesco Francanzano* son parent, pour suivre *Ribera*,

qui le mena à Rome, où il profita beaucoup. Il partageoit son tems entre la Peinture, la Poësie & la Musique; & ses Satyres ont été imprimées & réimprimées plus d'une fois. Ses Comédies mêmes furent très à la mode, & malgré cette variété d'occupation, il ne laissa pas de faire beaucoup d'ouvrages de Peinture; le Grand Duc & le Prince son fils l'employerent beaucoup.

Ce Maître a plus excellé dans le Paysage que dans les sujets d'histoire. Ses tableaux sont ornés de belles figures de soldats & d'animaux très-bien peints. Les batailles, les marines & les caprices pictoresques étoient fort de son goût; son feuiller est extrêmement leger & spirituel; mais ses figures sont un peu gigantesques. Il peignoit extrêmement vîte; souvent il commençoit & finissoit un tableau de Chevalet dans le même jour. Il se servoit lui-même de modele, au moyen d'un grand miroir qu'il avoit dans son attellier. Il excelloit dans les *caricatures*: extrêmement généreux, il travailloit plus pour la gloire que pour l'intérêt. Il mourut à Rome en 1673.

Ses desseins sont aussi estimés que ses tableaux; on ne peut rien voir de plus léger, ni de plus spirituel que la touche de ce Maître; son feuiller est formé par de seuls traits allongés sans être fermés ni arrondis, comme le sont ordinairement ceux des autres Paysagistes. On peut dire que ses desseins sont très-chauds, & ont beaucoup de couleur: comme ils sont griffonnés, on les a souvent copiés, & la seule franchise de la main les fait distinguer.

Ses Eleves sont, Auguste *Rosa* son fils, *Bartholomeo Torregiani*, Jean *Grisolfi* de Milan, & *Pietre Montanini*. Les principaux ouvrages de *Salvator Rosa* sont en Italie. Le Roi de France possède de lui une bataille avec un fond d'Architecture, & la Pithonisse.

LUC JORDANS naquit à Naples eu 1632, & fut mis dès le bas âge chez Ribera, où il fit de si grands progrès, que dès l'âge de sept ans on vit de lui des choses surprenantes. Il quitta ensuite Naples secrettement pour voir les ouvrages de Venise & de Rome, & s'attacha d'abord à la maniere de *Pietre de Cortonne*, & se proposa enfin Paul Veronese pour modele.

Son pere qui vendoit ses desseins fort chers, le conduisoit dans les différentes Villes où Luc dessinoit les beaux morceaux qu'il y trouvoit. Le pere pressoit vivement le fils, & ne lui donnoit point de relâche : comme il lui répétoit souvent ces mots, *Luca fa presto*, le nom en est resté au fils.

Luc se fit une maniere qui tenoit de tous les Maîtres, & sa réputation s'établit très-promptement ; comme il travailloit fort vite, il acheva en deux ans les dix voûtes de l'Escurial & l'escalier.

Il avoit la mémoire si heureuse, que sans avoir les tableaux des grands Maîtres devant lui, il en imitoit la maniere à s'y méprendre. Il est rare de trouver un Peintre qui ait fait autant d'ouvrages que lui ; aussi ses travaux qui lui avoient procuré beaucoup d'honneur, le rendirent très-riche, & sa famille a toujours bien figuré depuis sa mort, qui arriva à Naples en 1705.

La grande pratique de Luc Jordans lui faisoit faire les contours de ses desseins au pinceau, sans être préparé par aucun crayon, & il soutenoit les contours par un fort lavis à l'encre de la Chine, relevé de blanc ; c'est un faire étonnant : dans ceux-là, comme dans ceux qu'il a faits à la plume lavés au bistre, on reconnoît toujours un grand Maître.

Ses principaux ouvrages sont à Naples & en Espagne. On voit au Palais Royal les Vendeurs chassés du Temple, & la Piscine ; les figures de ces deux tableaux sont de grandeur naturelle, & sont en très-grand nombre.

CANGIAGE *ou* CAMBIASI (*Lucas*) vint au monde à Moneglia, dans les Etats de Genes, en 1527. Son pere Peintre lui donna les premiers principes, & fit tant de progrès, qu'à l'âge de dix-sept ans, il peignit à fraisque la façade d'une maison, d'une maniere à mériter l'approbation & les applaudissemens des plus habiles Peintres Florentins. Sa réputation s'accrut si fort, que toutes les Eglises, tous les Palais de Genes s'empresserent de lui donner de l'occupation. Il s'étoit formé une si grande pratique, qu'il peignoit souvent sans faire de dessein : ses fraisques s'exécutoient sans cartons, & pour aller même plus vîte, il peignoit quelquefois des deux mains en même tems.

Cangiage excelloit dans les racourcis ; il étoit assez correct & très-fécond ; heureux s'il eût possédé les graces, la légereté, un beau choix & le vrai de la nature. Il mourut à l'Escurial en 1585.

Le Tintoret disoit que les desseins du Cangiage étoient capables de gâter un jeune-homme, peu avancé dans l'art ; mais qu'un praticien pouvoit en tirer beaucoup d'utilité. La plus grande partie des tableaux du Cangiage, sont à Genes. On voit entr'autres morceaux de lui au Palais Royal, une Judith en pied avec sa suivante.

CASTIGLIONE (*Benoît*), connu sous le nom du *Benedette*, nâquit à Genes en 1616. Il s'appliqua d'abord aux Belles-Lettres ; mais son amour pour la Peinture, prit le dessus. Il se mit sous *Gio Baptista Pagi*, Eleve du Cangiage ; mais il le quitta pour *Gio Andrea de Ferrari*, chez lequel il travailla long-tems. Benedette profita ensuite du séjour de Vandick à Genes. Il se forma une grande maniere, & réussit très-bien dans les sujets d'histoire ; le portrait & le paysage étoient encore de son ressort ; mais son inclination naturelle le portoit à faire des pastorales, des marchés & des animaux : il s'est distingué plus particulierement dans ce dernier genre.

Benedette parcourut presque toutes les Villes d'Italie, & y laissa des morceaux qui soutinrent sa réputation. Le Duc de Mantoue se l'attacha particulierement, & son Palais se trouve embelli de tous côtés des ouvrages de ce Maître, qui y termina sa vie en 1670.

Son dessein est élégant, sa touche est sçavante, & son pinceau très-vigoureux. Son intelligence du clair-obscur étoit si grande, que quelques-uns de ses tableaux frappent & saisissent fortement le spectateur.

Ses desseins sont piquans, pleins de feu, & font presque l'effet des tableaux : il les colorioit souvent à l'huile, sur du gros papier.

Genes possede la plûpart de ses ouvrages. Le Roi a de lui une Nativité de Jesus-Christ, Notre-Seigneur qui chasse les Marchands du Temple, & deux paysages. On voit au Palais Royal le portrait d'une femme ayant une coëffure bizarre, ornée de plumes blanches.

BACICI (*Jean-Baptiste*)

né à Genes en 1639, étudia d'abord dans l'attelier de Borgonzone, & fut ensuite à Rome à l'âge de quatorze ans, avec l'Envoyé de la République, qui le garda dans son Palais jusqu'à ce qu'il l'eût mis chez un Peintre François; il le quitta, pour travailler chez un Marchand de tableaux qui étoit Genois: le *Bernin* & *Mario di Fiori* ayant vû ses ouvrages, le produisirent dans différentes maisons, où il fit des portraits admirables. Il donna ensuite dans l'Histoire, pour laquelle il avoit beaucoup de talens. Ses coups d'essais à l'âge de 20 ans, lui firent une si grande réputation, que le Prince Pamphile le préféra à tous les autres Artistes, pour peindre les quatre angles de la coupole de Sainte Agnès. Alexandre VII. lui fit le même honneur, en le préférant pour la coupole du Jesus, sur *Ciro Ferri*, *Carlo Maratti* & le *Brandi*. Il fut cinq ans à peindre cette grande machine, qui fait aujourd'hui l'admiration de tout le monde.

Un Cavalier lui ayant fait faire son portrait sans convenir de prix, le Peintre, après l'avoir fini, lui en demanda cent écus; le Cavalier étonné se retira, & ne revint pas reprendre le portrait: au bout d'un tems, le Bacici s'avisa de peindre des barreaux dessus le portrait, écrivit dessus que la personne étoit en prison pour dettes, & l'exposa dans le lieu le plus apparent de son attelier. L'oncle du Cavalier, homme constitué en dignité, en fut averti, & fut compter la somme en retirant le portrait.

Le Bacici travailloit extrêmement vîte; il peignit en deux mois la voûte de l'Eglise des Peres de *Santi Apostoli*; mais cette diligence fut nuisible à sa santé & à sa réputation. Il avoit alors soixante-sept ans. Il travailla peu dans la suite, & mourut le 2 Avril 1709.

Ce Peintre étoit d'une vivacité qui tenoit de l'emportement, très-spirituel dans sa touche, infatigable dans le travail, bon coloriste, entendant bien les raccourcis. Ses figures ont tant de force, qu'elles semblent sortir du plafond; mais elles sont quelquefois un peu incorrectes, lourdes, & ses draperies sont maniérées.

Les desseins du Bacici sont chauds & d'une belle touche, la tournure des figures est charmante, & le

feu qui s'y montre, fait passer sur l'incorrection & le peu de détail. Ses draperies sont lourdes, boudinées ; aucune extrémité n'est formée : mais l'esprit, la grande ordonnance & la belle intelligence des lumieres, se trouvent dans tous les desseins de ce Maître.

Il a plus travaillé à Rome qu'ailleurs. Le Roi a de ce Peintre une prédication de Saint Jean, & M. le Duc d'Orleans un petit portrait ovale d'un jeune-homme jouant du luth, & un gros bonnet à l'Allemande sur la tête.

ECOLE ALLEMANDE. Le caractere de cette *Ecole* est une représentation fidelle de la nature, telle qu'elle se présente, sans choix de ce qu'elle a de parfait, & même avec ses défauts. Elle a cela de commun avec les *Ecoles* Flamandes & Hollandoises ; mais elle n'a pas ce fini précieux & ce naturel charmant, ce caractere de vérité, cette expression & cette élégance, qu'on trouve dans les ouvrages des Maîtres des Pays-Bas. Les principaux sujets des uns & des autres Peintres de ces *Ecoles*, sont les fêtes champêtres, les tabagies & autres sujets bas de ce genre : il en est cependant qui ont très-bien réussi dans les sujets nobles de l'Histoire.

Albert Durer, né à Nuremberg en 1470, jetta les premiers fondemens de l'*Ecole* Allemande. Il avoit un genie vaste qui embrassoit tous les arts ; il a même écrit sur la perspective, la géométrie, les fortifications & les proportions du corps humain.

Ses premiers ouvrages de Peinture furent recherchés des Souverains, & lui acquirent beaucoup de biens & d'honneurs. *Buon Martino* lui enseigna la Gravûre, & ses estampes le rendirent aussi célebre que ses tableaux.

Sans aucun modele de Peinture, il ne dut sa maniere qu'à lui-même : son imagination est vive, ses compositions grandes, un genie facile, beaucoup d'exécution, un beau pinceau, un fini précieux. Sa grande correction n'empêche pas de remarquer la roideur de son dessein ; son choix n'est pas dans le beau de la nature, ses expressions demanderoient plus de noblesse & de grace. Il a bien écrit sur la perspective, & l'a trop négligée : il ignoroit sans

doute les loix du coſtumé ; car il a habillé ſes Vierges, toutes les femmes de ſes tableaux, & les Juifs mêmes, à la maniere de ſon pays. Il mourut en 1528.

Ses deſſeins faits communément à la plume, ſont beaux ; mais on y remarque la même ſéchereſſe que dans ſes tableaux.

Ses ouvrages de Peinture ne ſont pas en grand nombre, parce qu'il a plus gravé que peint. Le Roi a trois tentures de tapiſſerie d'après ſes deſſeins, & l'on voit au Palais Royal un portrait d'homme à mi-corps, qui tient un papier ; une Nativité, une Adoration des Rois, & une fuite en Egypte. Albert Durer a gravé en bois & en cuivre un grand nombre de morceaux, tant de ſa compoſition, que d'après d'autres Peintres ou Graveurs, & l'on a beaucoup gravé d'après lui.

Holbein (*Jean*) né à Baſle en Suiſſe, vers l'année 1498. On l'a nommé Holbein le jeune, pour le diſtinguer de ſon pere & de ſon frere, qui l'un & l'autre étoient auſſi Peintres, mais beaucoup moins habiles que celui dont il eſt queſtion. Son genie & ſon bon goût lui firent faire des progrès ſi heureux, qu'il évita même dès ſes commencemens le goût national ; il réuſſit principalement dans la repréſentation d'une danſe de Payſans qu'il peignit dans le marché au poiſſon, & dans celle de ſon tableau appellé *la danſe de la mort*, qui attaque indifféremment toutes les conditions de la vie.

La réputation de Holbein augmenta à meſure que ſes tableaux ſe multiplierent, & il parvint à s'élever au rang des plus grands Artiſtes. Les deux plus beaux tableaux qu'il ait faits, ſont le triomphe des richeſſes, & l'autre l'état de la pauvreté. Ses portraits ſont admirables. Dans le tems qu'il étoit le plus occupé à Londres, une maladie contagieuſe l'enleva à l'âge de 56 ans.

Ce Peintre eſt vrai dans ſes portraits ; ſes carnations ſont vives, ſon ton de couleur vigoureux. Il travailloit également bien en mignature, à gouache, en détrempe & à l'huile.

On ne trouve guéres en France d'autres deſſeins de ce Maître, que des têtes deſſinées à la pointe d'argent ſur des tablettes. Ses draperies ſont ſéches & boudinées.

Ses principaux ouvrages sont à Basle & à Londres. Le Roi a neuf tableaux de lui, dans le nombre desquels est un sacrifice d'Abraham; les autres sont des portraits. M. le Duc d'Orleans en a quatre, entr'autres le portrait de Cromwel, ayant une robe fourrée & un bonnet de Docteur.

SCHWARTZ (*Christophe*) nâquit à Ingolstad environ l'an 1550. Il étudia à Venise sous le Titien, & devint si habile, qu'on l'appelloit le Raphaël d'Allemagne. Il se rendit célebre par son genie dans les grandes compositions, par la bonté de son coloris & par la facilité de son pinceau; mais il lui manquoit la noblesse & la correction. On dit qu'il mourut en 1594. Ses principaux ouvrages sont à Munich.

ROTHEMANER (*Jean*) né à Munich en 1564, fut étudier en Italie. Il s'y forma une maniere assez bonne; mais sa réputation eut peine à percer. Dès qu'il fut connu, l'Empereur Rodolphe lui commanda le banquet des Dieux, où l'on voit un grand nombre de figures, avec une table servie magnifiquement, ornée de vases d'un bon goût: la composition de ce tableau; les figures gracieuses, le beau ton de couleur & le beau fini, lui mériterent beaucoup d'éloges. Le bal des Nymphes, qu'il peignit pour Ferdinand, Duc de Mantouë, & son tableau de tous les Saints, qu'on voit à Augsbourg, l'ont toujours fait regarder comme un Maître distingué.

Sa maniere quoiqu'Allemande, tient beaucoup du goût Vénitien. Ses tableaux sont extrêmement recherchés. Le Roi a un portement de croix, de ce Peintre, & M. le Duc d'Orleans un Christ mort, sur les genoux de la Vierge & Danaé couchée sur un lit.

Malgré le grand nombre & la beauté de ses ouvrages, il fut réduit avant de mourir à une si grande indigence, que ses amis furent obligés de faire les frais de sa sépulture. Ses desseins tiennent un peu du goût du Tintoret; la touche en est légere, mais ses têtes se ressemblent presque toutes, & ne sont pas assez correctes.

ELSHAIMER, (Adam) connu sous le nom d'Adam *Tedesco*, ou d'Adam de Francfort, naquit dans la Ville de ce nom en 1574, & surpassa bientôt son Maî-

tre Offembach, quoique bon Deſſinateur, & bon Peintre. Il ſe rendit enſuite en Italie, où il ſe perfectionna.

Ses tableaux ſont en petit nombre, & preſque tous de chevalet; il employoit beaucoup de tems à les finir; ils ont cependant beaucoup de force; le clair-obſcur y eſt très-bien menagé, ſa touche ſpirituelle eſt accompagnée de gracieux, & ſes figures ont beaucoup de vie & de vérité. Il n'a guères fait que des nuits & des clairs de Lune. Il mourut en 1620. & eut pour Eleves, Salomon, Moyſe, David, Teniers le vieux, Jacques Erneſt, & Thoman de Landeau, qui imitoit la maniere d'Adam au point de tromper d'habiles Connoiſſeurs.

On trouve dans le cabinet du Palais Royal un petit tableau d'Elſhaimer, peint ſur toile; ce ſont des gens qui ſe chauffent pendant la nuit au bord d'un canal, un autre payſage ou clair de Lune, peint ſur bois.

Bawr (Guillaume) naquit à Strasbourg en 1610. Frederic *Brendel*, Peintre à gouache, cultiva les heureuſes diſpoſitions de Bawr, & en fit un Eleve digne de lui. Bawr fut enſuite en Italie, où il ſe montra habile homme; mais il y conſerva toujours ſon goût allemand. Ses figures, quoiqu'un peu lourdes, ont un feu ſurprenant & une expreſſion charmante.

Il s'adonna particuliérement au Payſage & à l'Architecture, qu'il a fait avec une grande fineſſe. En travaillant il parloit continuellement entre ſes dents, tantôt Eſpagnol, tantôt Italien ou François, comme s'il eût tenu une converſation ſuivie avec les figures qu'il peignoit, afin de mieux exprimer les différens caracteres qu'il vouloit leur donner. Il eſt mort en 1640.

Guillaume Bawr n'a peint qu'en petit & à gouache, & eut pour Eleve François Goubeau, qui a peint dans le goût de Jean Miel & de Bamboche: ſa maniere eſt plus élevée que celle de ſon Maître, & a donné des leçons à M. Largilliere.

Netscher, (Gaſpard) naquit à Prague en 1636. & peut paſſer pour un des meilleurs Peintres Allemads. Il imitoit juſqu'au luiſant des ſatins & au velouté des tapis de Turquie. Il joignit au talent d'imiter les étoffes, une touche délicate & moëlleuſe, un pinceau frais & un ton de couleur

admirable. Il entendoit parfaitement le clair-obſcur & les couleurs locales. Il mourut de la gravelle en 1684. Le Roi poſſede deux tableaux de ce Maître, & M. d'Orléans en a ſix.

MIGNON, (Abraham) né à Francfort en 1640. s'eſt rendu célebre par l'art avec lequel il a imité la nature dans toute ſa vérité. Les fleurs de Mignon ont tout le délicat & le brillant des fleurs naturelles; les fruits, toute leur fraîcheur. Le beau choix, la maniere de les groupper, ſe trouvent accompagnés d'inſectes, de reptiles, d'oiſeaux; tous y paroiſſent vivans; la roſée ſur les fleurs, les gouttes d'eau qu'elle y forme, ſemblent ſi naturelles, que l'illuſion eſt entiere. Ses ouvrages enfin ſont extrêmement précieux. Le Roi en poſſede un, où l'on voit pluſieurs plantes, des poiſſons avec un nid d'oiſeau & quelques inſectes: il en a un ſecond qui repréſente un bocal rempli de fleurs.

Un travail trop aſſidu épuiſa Mignon, & lui cauſa une maladie dont il mourut en 1679. & laiſſa deux filles qui furent ſes Eleves.

Quelqu'habile cependant qu'ait été Mignon, tout le monde convient qu'il a été ſurpaſſé par R. *Ruiſch*, fille très-habile, & par Juſte *Van-Auiſum*.

MERIAN (*Marie Sibylle*) née à Francfort en 1647. s'eſt auſſi rendue célébre par ſon goût pour l'hiſtoire des inſectes, qu'elle a deſſinés & peints avec une grande intelligence; elle fit pour cet effet un voyage dans les Indes à Suriman, & a fait imprimer l'hiſtoire des inſectes qu'elle y avoit deſſinés.

L'ECOLE FLAMANDE a toujours été célebre par une grande intelligence du clair-obſcur, par un pinceau moëlleux, par un travail fini ſans ſéchereſſe, & par une union très-étendue de couleurs bien aſſorties.

On ſouhaiteroit généralement dans cette Ecole un meilleur choix de la nature & une imitation moins ſervile de ce que les objets réels ont de défectueux.

C'eſt à cette *Ecole* qu'on a l'obligation de la Peinture à l'huile. Un nommé *Jean de Bruges*, ou Jean Van-Eyck, trouva ce ſecret admirable dans le XIV. ſiécle; & l'ayant communiqué à Antoine de Meſſine, celui-ci le porta en Italie, d'où il s'eſt divulgué par-tout.

De Vos, (*Martin*) né à Anvers environ 1534. Il étudia d'abord ſous ſon pere Pierre de Vos, & puis ſous *Franc-Floris*. Martin ſe rendit enſuite à Rome, où il ne tarda pas à ſe faire diſtinguer. Le Tintoret ayant fait connoiſſance avec lui à Veniſe, ils travaillerent de concert; Martin faiſoit le payſage des tableaux de ſon ami, & acquit une grande réputation, qui lui rendit l'hiſtoire & le portrait familiers.

Après ces grandes études, de Vos retourna dans ſon Pays, où il fit beaucoup d'ouvrages qui ſoutinrent très-bien ſa réputation.

Martin traitoit bien l'hiſtoire; ſa veine étoit extrêmement féconde, ſon pinceau facile, ſon deſſein correct, ſon coloris fort bon, aſſez gracieux, mais un peu froid dans ſes expreſſions. Ses portraits en grand nombre ſont fort eſtimés, & la quantité d'eſtampes gravées d'après lui, prouve la fécondité de ſon génie. Il mourut à Anvers en 1604.

La touche de ſes deſſeins eſt légere, les figures y ont une coëffure ſinguliere, & les têtes ſe reſſemblent preſque toutes. M. le Duc d'Orléans a deux tableaux de ce Maître; l'un repréſente les principaux fleuves de l'Aſie & de l'Afrique, avec des Nayades, des tigres & des crocodiles; l'autre Pan appuyé contre un arbre, prêt à combattre trois tigres retenus par Syrinx.

Stradan (*Jean*) nâquit à Bruges en 1536. Après avoir reçu de ſon pere les premiers principes, il ſe mit dans l'*école* de Maximilien Franc, & enſuite dans celle de Pierre *Lungo*, Peintre Hollandois: il fut de-là en Italie, où il donna des deſſeins de tapiſſeries, & peignit une ſalle à *Regio*. Il travailla à Rome avec Daniel de Volterre, & enſuite avec François *Salviati*, dont il prit la maniere. Jean d'Autriche le manda à Naples, pour peindre ſes actions militaires, & il s'en acquitta en grand Peintre.

Ce Maître avoit autant de génie que de facilité dans l'exécution: il faiſoit les animaux & les chaſſes dans la plus grande perfection; on lui reproche ſeulement d'être un peu lourd & manieré. Il mourut à Florence en 1605. Ses deſſeins ſont des plus finis.

Pourbus (*François*) né à Bruges vers l'an 1540, ſurpaſſa bientôt & ſon pere

Pierre Pourbus, & François Floris, de qui il avoit reçu les premiers principes. Les animaux, le payſage & le portrait faiſoient ſon occupation ordinaire. Ses têtes ſont vraies & de bonne couleur; mais il y manque un peu de vie & une certaine force de deſſein.

Son fils, nommé auſſi François, fut ſon éléve, & lui a été fort ſupérieur. C'eſt lui qui a fait à l'Hôtel de ville de Paris pluſieurs grands tableaux, où ſont les portraits de Prévôts des Marchands & Echevins de cette ville. Il a bien fait le portrait & l'hiſtoire. Il mourut à Paris en 1622, & ſon pere décéda à Anvers en 1580.

La plupart des ouvrages du fils ſont à la Maiſon de ville de Paris. Ceux du pere ſont diſperſés dans les villes de Flandres. Le Roi en poſſéde quatre portraits, & l'on voit au Palais Royal celui de Henri IV. de 14 pieds de haut, peint ſur bois.

SPRANGER (*Barthelemi*) nâquit à Anvers en 1546. Il étoit fils d'un Négociant, & dès ſon plus bas âge rempliſſoit de croquis à la plume tous ſes livres de négoce. Cette inclination marquée par la nature, le fit mettre chez Jean Mandin, Peintre de Harlem. Au bout de quelques années, il vint à Paris avec un Allemand, & ſe mit chez un Peintre nommé Marc, dont il charbonnoit de caprice tous les murs de la maiſon. Marc regarda la choſe comme une inſulte, & dit à Spranger que n'y ayant plus de place chez lui pour deſſiner, il pouvoit chercher un autre Maître, dont les murs lui fourniroient de nouveaux moyens d'exercer ſes talens.

Spranger ſe rendit à Milan chez *Bernardo Soiaro*, Eléve du Corrége, où il ſe perfectionna, & fut de là à Rome, où le Cardinal Farneſe lui donna de l'occupation. Il fut enſuite nommé Peintre du Pape Pie V. & peignit pour ce Pontife un Jugement univerſel, où l'on compte cinq cens têtes, & qui fut placé au-deſſus du tombeau de ce Pape.

En 1575 Spranger fut mandé à Vienne en Autriche; Maximilien II. le nomma ſon premier Peintre, titre qu'il conſerva ſous Rodolphe II. Cet Empereur le goûta, l'aima & l'annoblit.

Ce Peintre reconnoiſſant ne travailla preſque plus que pour l'Empereur, ce qui rend ſes tableaux fort rares.

Il n'a jamais travaillé que de

de caprice & de pratique; avec une légereté de main ſurprenante. Ses contours ſont forcés & manierés, mais la douceur de ſon pinceau l'a toujours fait eſtimer.

STEENWYCK (*Henri*) nâquit dans la ville de ce nom en 1550, & fut Diſciple de Jean Uriès, habile Peintre & très-verſé dans le Génie & la Perſpective. Henri donna particulierement dans ce dernier talent, & réuſſit très-bien à repréſenter la perſpective intérieure des Egliſes. Ses effets de lumiere, ſa préciſion à exprimer les arcades & tous les profils des Egliſes gothiques, enfin ſa belle touche, rendent ce Peintre très-eſtimable. Il mourut en 1603. Les deux *Peter Neefs* ont été ſes Eléves, ainſi que ſon fils *Nicolas*.

BRIL (*Paul*) né à Anvers en 1554, eut pour Maître Daniel Voltelmans. Son goût pour le beau le conduiſit en Italie. Lorſqu'il eut vû les beaux payſages du Titien & du Carrache, il donna une plus grande perfection aux ſiens, & fut chargé par Sixte V. de continuer au Vatican les ouvrages que Matthieu Bril ſon frere, prévenu par la mort en 1584, n'avoit pû achever.

Il s'eſt rendu célebre par une maniere de peindre légere, moëlleuſe & vraie; la touche de ſes arbres eſt admirable, ſes fêtes & ſes lointains ſont charmans: on y deſireroit un peu moins de verd. Annibal Carrache ſe plaiſoit à faire des figures dans les payſages de Paul Bril, dont la mort eſt marquée à Rome en 1626.

Ses Diſciples ſont entr'autres, Guillaume Nieulant, Roland Saveri.

Les deſſeins de Paul Bril ſont parfaitement bien maniés, on y voit toujours une touche ſpirituelle & gracieuſe.

Le Roi a de ce Peintre un payſage où l'on voit Diane & Calliſto, un autre où eſt Pan & Syrinx, des voleurs qui dépouillent un payſan, une Chaſſe au cerf, une autre Chaſſe, un Port de mer avec une tempête, Rebecca, Orphée au milieu de pluſieurs animaux, une Dryade jouant du tambour, S. Jérôme dans le déſert, S. Jean Baptiſte, un payſage avec une pêche, un autre avec des moutons, une fuite en Egypte, & le *Campo Vacino*.

On trouve dans la collection du Palais Royal une Sainte Famille, un payſage

avec des chevres, une chasse au canard, une Marine, & une danse de Nymphes & d'enfans avec des Satyres.

BREUGEL. Il y a trois Peintres de ce nom; le pere appellé Pierre Breugel, ou Breugel le vieux, qui nâquit en 1565. Pierre Breugel, dit le jeune, connu aussi sons le nom de Breugel d'Enfer, parce qu'il se plaisoit à peindre des incendies, des feux & des diableries.

Jean Breugel, le plus célébre des trois, & fils aussi de Breugel le vieux, nâquit à Breugel près de Breda vers l'an 1575. On l'a nommé Breugel de velours, parce qu'il aimoit à être habillé de cette étoffe. Il s'attacha d'abord à peindre des fleurs & des fruits avec un soin & une intelligence admirables. Il donna ensuite dans le paysage, où il a réussi si parfaitement, que ses tableaux sont aussi rares & aussi chers qu'ils sont précieux.

Ses figures sont pleines d'esprit, & très-correctes, & le soin avec lequel il finissoit ses tableaux ne fait qu'ajouter à leur mérite: on lui reproche seulement d'avoir trop mis de bleu dans ses lointains. Ses desseins ne sont pas moins finis que ses tableaux, le feuiller des arbres est souvent fait au pinceau; mêlé de couleurs rougeâtre & jaune, qui font un grand effet. Ce Peintre mourut en 1642.

Le Roi a sept tableaux de Breugel de velours, & on en compte cinq dans la collection du Palais Royal.

SAVERY (*Roland*) né à Courtray en 1575, étudia sous son frere Jacques Savery, & dans l'école de Paul Bril. Il touchoit les animaux, les oiseaux, les insectes, les plantes, le paysage & la figure comme les meilleurs Maîtres de Flandre. On voit dans ses paysages des torrens, des cascades exécutés avec beaucoup d'intelligence & de goût; ses sites sont d'un beau choix, & sa touche spirituelle quoiqu'un peu séche. La couleur bleue est trop répandue dans ses ouvrages. Il mourut à Utrecht en 1639.

Ses desseins plaisent infiniment à la vûe; ils sont dessinés d'une grande propreté & d'une grande finesse.

RUBENS (*Pierre-Paul*) originaire d'une très-bonne famille d'Anvers, nâquit à Cologne en 1577. Son goût pour la Peinture le portoit à dessiner tout ce qui se présentoit devant lui. Sa mere devenue veuve, le mit d'a-

bord chez Adam *Van-Oort*, & puis chez *Otto-Vænius*. Il ſe perfectionna en Italie. Il donna d'abord dans la maniere du Caravage ; mais il ſçut dans la ſuite s'en former une meilleure, qui lui eſt propre. Les ouvrages du Titien & de Paul Veroneſe le frapperent ſi vivement, qu'il ſe propoſa d'imiter leur coloris, & ſçut ſe l'approprier.

L'étude qu'il avoit faite des belles Lettres, & ſon génie vaſte, le mirent en état d'inventer & d'exécuter les compoſitions les plus riches. Sa réputation fut bientôt accréditée : l'Archiduc Albert & l'Infante Iſabelle ſon épouſe attirerent Rubens à leur Cour, & lui accorderent une penſion conſidérable.

La Reine Marie de Medicis l'engagea auſſi à venir à Paris, pour peindre la Gallerie du Luxembourg. Il fit les tableaux à Anvers, & revint exprès à Paris en 1625 pour les mettre en place. Il en peignit ſeulement deux en préſence de la Reine, & y a mis divers portraits des Dames de la Cour.

Ce grand homme avoit un génie élevé, facile, plein de feu ; ſçavant dans les belles Lettres, l'Hiſtoire & la Fable. Son grand coloris, l'abondance de ſes idées, la force de ſes expreſſions & leur vérité, la vivacité & le moëlleux de ſon pinceau, l'artifice de ſon clair-obſcur, l'effet & l'harmonie de ſes tableaux, ſes belles draperies, qui imitent parfaitement l'étoffe qu'il vouloit repreſenter, & qui par des plis ſimples, mais ſçavamment jettés, flottent autour du nud ſans y être collées, ſa touche belle & légere, ſes carnations fraîches peintes au premier coup, ſes groupes de lumiere inimitables, faiſant toujours arrêter l'œil du ſpectateur ſur le principal objet du tableau & de chaque groupe, enfin toutes les qualités requiſes pour former le plus grand Peintre, ont rendu ce Maître le plus célébre après Raphaël. Il manquoit à celui-ci la fraîcheur & la beauté du coloris de Rubens, & la plupart des tableaux de Rubens n'ont pas la correction de ceux de Raphaël.

La Nature étant l'objet que les Peintres ſe propoſent d'imiter, Rubens qui y trouvoit une variété inépuiſable, & une vérité qu'on ne trouve pas dans les productions des arts, l'a ſuivie plutôt que l'antique ; cette variété fourniſſoit d'ailleurs

une vaste carriere à son génie pour les grandes compositions qu'il a exécutées: il trouvoit dans la nature des attitudes plus variées que dans l'antique; & c'est dans cette même variété qu'il a puisé ces différences de visages & de caracteres d'une beauté singuliere qu'on remarque dans tous ses tableaux.

On ne doit pas juger de la science de Rubens dans le dessein par les incorrections qu'on trouve quelquefois dans ses ouvrages. J'en ai parlé à plus d'un grand Peintre; ils m'ont répondu unanimement que ces incorrections étoient en effet réelles, mais qu'il falloit que Rubens eût senti la nécessité de les employer dans les tableaux où il les a mises, puisqu'en voulant les corriger dans une copie d'ailleurs bien faite, le bel effet de l'original ne s'y trouvoit plus si parfait. Il ne faut donc pas croire que Rubens ait été peu sçavant dans le dessein; il a même prouvé le contraire par divers morceaux dessinés d'un goût & d'une correction que les bons Peintres de l'*Ecole* Romaine ne desavoueroient pas.

Rubens a ouvert le chemin du coloris; on en découvre aisément les traces dans ses tableaux, au lieu que le Giorgion, le Correge & le Tintoret l'ont adroitement caché dans la grande fonte de leurs couleurs. Quand il avoit de grands morceaux à faire, il coloroit une petite esquisse que ses Disciples copioient en grand; il repassoit ensuite, retouchoit tout, & y mettoit la derniere main. On assure qu'il y a peu de tableaux qui soient entierement de la main de Rubens. Aussi est-on étonné de la quantité de ceux qu'il a exécutés. Il faisoit faire le paysage par *Wildens* & *Vanuden*; *Snyders* en peignoit les animaux.

Ces deux derniers disoient un jour entr'eux, étant à table, que Rubens, dont on faisoit tant de cas, ne pouvoit cependant se passer d'eux, pour peindre le paysage & les animaux qui faisoient tant valoir ses ouvrages. Rubens ayant appris ce discours, peignit aussi-tôt de grands tableaux de chasse, où les animaux & le paysage étoient admirables. Il leur dit alors: » Vous
» n'êtes que des ignorans;
» quand je me sers de vous,
» c'est pour aller plus vîte,

» Je viens de vous faire voir
» que je ſçais me paſſer de
» votre ſecours, & que je
» ſuis votre maître en tout.

Il eſt peu d'Egliſes ou de maiſons conſidérables dans les Pays-Bas, qui n'ayent quelque tableau de Rubens. La Ville d'Anvers poſſede un crucifiement de Notre-Seigneur, qui fait l'objet de la curioſité de tous les étrangers. Le mauvais Larron, qui a eu ſa jambe meurtrie par un coup de barre de fer, ſe ſouleve ſur ſon gibet, & par cet effort qu'a produit la douleur, il a forcé la tête du clou qui tenoit le pied attaché : celle du clou eſt même chargée des dépouilles hideuſes qu'elle a emportées, en déchirant les chairs du pied à travers lequel elle a paſſé. Rubens qui ſçavoit ſi bien en impoſer à l'œil par la magie de ſon clair-obſcur, fait paroître le corps du Larron ſortant du coin du tableau dans cet effort, & ce corps eſt encore la chair la plus vraie qu'ait peint ce grand Coloriſte. On voit de profil la tête du ſupplicié, & ſa bouche, dont cette ſituation fait encore mieux remarquer l'ouverture énorme; ſes yeux dont la prunelle eſt renverſée, & dont on n'apperçoit que le blanc ſilloné de veines rougeâtres & tendues; enfin l'action violente de tous les muſcles de ſon viſage, font preſque ouïr les cris horribles qu'il jette. *Réflex. ſur la Peint. Tom. 1.*

La Ville de Paris peut ſe glorifier de poſſéder la plus grande ſuite des morceaux ſuivis que Rubens ait faite. Elle eſt compoſée de vingt-quatre tableaux, qui forment la galerie du Luxembourg, appellée la galerie de Rubens : ces tableaux repréſentent la vie de Marie de Medicis. Les gravûres qu'on en a faites, ont porté la gloire de ce Peintre par tout le monde. C'eſt auſſi dans cet ouvrage, qu'il ſemble s'être plus appliqué à faire voir ſon talent & ſon genie. Les plus eſtimés de ces morceaux, ſont le tems qui découvre la vérité, les trois Graces, l'entrevûe du Roi Henri IV. & de la Reine, ſous l'emblême des figures de Jupiter & de Junon; le mariage de la Reine, ſon couronnement, & la naiſſance de Louis XIII. Ce dernier ſur-tout a mérité tous les ſuffrages. On ne peut en effet rien voir de plus admirable, que l'expreſſion marquée ſur le viſage de Marie de Medicis qui vient

d'accoucher ; on y apperçoit distinctement la joie d'avoir mis au monde un Dauphin, à travers les marques sensibles des suites de la douleur inévitable dans l'enfantement.

On ne reproche à Rubens que d'avoir donné trop à son genie dans la composition de ces tableaux, en y multipliant les figures allégoriques, qui ne peuvent nous parler & nous intéresser. Elles deviennent des énigmes pour la plûpart, à ceux qui n'ont pas à la main les explications qu'en ont donné Félibien & M. Moreau de Mautour.

On voit dans la collection du Roi une fuite en Egypte, une Vierge dans une gloire environnée d'Anges, une nôce de Village, Lot & ses filles conduits par les Anges, le portrait d'Anne d'Autriche, assise dans un fauteuil, la Reine Tomyris, & un paysage nommé *l'arc-en-ciel.*

M. le Duc d'Orleans possede de ce Maître douze esquisses peintes sur bois, pour être exécutées en tapisseries ; c'est l'histoire de Constantin : on trouve encore dans la collection du Palais Royal, la Reine Tomyris qui regarde la tête de Cyrus qu'on plonge dans une cuvette pleine de sang, la continence de Scipion ; l'aventure de Philopœmen ; l'enlevement de Ganimede, Mars & Venus, Diane revenant de la chasse, le jugement de Paris & l'histoire de S. Georges.

Les desseins de Rubens ne sont jamais terminés avec propreté : un grand goût, quoique Flamand, la touche d'un sçavant Maître, la couleur, la belle intelligence & l'effet du tout-ensemble décelent la main de Rubens.

Il mourut à Anvers en 1640, & eut pour Eleves *Vandyck*, *Diepenbeck*, Jacques *Jordans*, David *Teniers* le pere, *Juste*, Pierre *Van-Mol*, dont on voit une très-belle Nativité dans le réfectoire de l'Abbaye Saint Germain-des-Prés à Paris ; *Van-Tulden*, Corneil *Schult*, dont la même Abbaye possede un S. Casimir, tableau admirable, placé à l'Hôtel dudit Saint ; Erasme *Quellinus*, Gerard *Segers*, & plusieurs autres.

Quelque habile que fût Rubens dans l'art de la Peinture, ce grand homme avoit une infinité d'autres talens supérieurs, qui l'ont rendu également célebre. Il étoit également propre aux affai-

res d'Etat, & fut employé en diverses négociations en Angleterre & en Hollande. On peut consulter sur tout cela la vie de Rubens, écrite par M. de Piles.

FOUQUIERES (*Jacques*) né à Anvers, environ l'an 1580, fut Eleve de Breugel de Velours. Il avoit une maniere moins finie & moins précise que son Maitre; mais on peut le regarder comme un grand Paysagiste, puisque Rubens qui s'y connoissoit bien, l'employoit quelquefois, pour faire les paysages de ses tableaux. Après avoir parcouru l'Italie, Fouquieres se rendit à Paris, où il travailla beaucoup au Louvre.

Ce Peintre peignoit un peu trop verd, & généralement ses paysages sont trop bouchés; sa couleur est fraîche, & l'on ne peut guéres voir une plus belle touche d'arbres: ses figures mêmes répondent à la beauté de ses paysages. Il mourut à Paris en 1659.

KRAYER (*Gaspard*) nâquit à Anvers en 1585. Il peignit très-bien l'Histoire, & ses tableaux sont recherchés pour la belle imitation de la nature, un coloris séduisant, & une expression qui frappe & saisit. Ses tableaux, tant en grand que de chevalet, sont répandus dans la plûpart des Villes de Flandre: le plus célebre est celui que l'Electeur Palatin acheta 60000 livres d'une Communauté qui en étoit en possession. Il a vingt pieds de haut, & représente la Vierge, soutenue par les Anges extrêmement bien groupés: Saint André appuyé sur l'instrument de son martyre, admire avec plusieurs autres Saints la gloire de la Mere de Dieu. Krayer mourut à Gand en 1669.

SNYDERS (*François*) né à Anvers en 1587. Son genie ne le porta d'abord qu'à peindre des fruits; mais il donna ensuite dans les animaux, & y réussit avec tant de perfection, qu'il n'a guéres été surpassé dans ce genre par aucun Peintre. Ses chasses, ses cuisines & ses fruits sont également estimés: lorsque les figures de ses tableaux étoient un peu grandes, Rubens & Jacques Jordans s'y employoient avec plaisir, & ces habiles gens s'entendoient si bien dans l'intelligence des teintes, que tout paroissoit fait de la même main.

Dans ses desseins, comme dans ses tableaux, la

touche eſt légere, préciſe & aſſurée; ſa compoſition eſt riche, variée, pleine d'intelligence & de ſçavoir. Il a gravé un livre d'animaux, & les a peints d'une ſi grande maniere, que leurs peaux & leurs poils font une illuſion entiere. Il mourut en 1657, & eut pour Diſciple *Van-Boucle* ou *Van-Bouck*, *Boule*, *Grif* & *Nicaſius*.

Peter Neefs. Il y en eut deux de ce nom, le pere & le fils. Le pere plus célebre, nâquit à Anvers en 1580, & reçut les premiers principes de *Steenuick*. Il s'attacha à peindre l'Architecture & la Perſpective des Egliſes Gothiques, & l'a fait avec tant de goût & d'intelligence, qu'il mérite une place diſtinguée parmi les habiles Peintres. *Van-Tulden* & *Teniers* faiſoient ordinairement les figures de ſes tableaux. M. le Duc d'Orleans en poſſede deux excellens.

Seghers (*Gerard*) né à Anvers en 1592, fut Diſciple de *Bartholomeo Manfredi*, après l'avoir été de Rubens, & ſuivit la maniere du Caravage; il corrigea enſuite cette ſeconde maniere par une plus claire. Il a beaucoup travaillé de ſujets de dévotion. Il fit à Anvers un martyre de S. Pierre & une élevation de croix, qui ſont très-eſtimés. Il mourut dans cette même Ville en 1651.

Son frere *Daniel Seghers*, qui étoit Jeſuite, a peint des fleurs d'une légereté & d'une fraîcheur admirables. Jean Miel fut l'Eleve de Gerard.

Jordans (*Jacques*) né à Anvers en 1594, entra d'abord dans l'*école* de *Van-Oort*, dont il épouſa la fille. Jordans fit une étude particuliere des tableaux du Caravage, du Titien, de Paul *Veroneſe* & de Jacques Baſſan; ayant entrepris de ſe rendre maître de la maniere fiere & vigoureuſe de Rubens, il y réuſſit ſi parfaitement, que ſon pinceau le diſpute à celui de ce grand Maître.

Jordans avoit beaucoup de genie & de talens, un pinceau mâle & nourri, un coloris brillant & ſolide, une grande facilité, une belle touche & une grande richeſſe de compoſition. Toutes ſes figures ſont pleines de vie & de mouvement, & paroiſſent d'un grand relief: un peu plus de correction, plus de nobleſſe dans les caracteres, plus

d'élevation dans la pensée, lui auroient mérité de plus grands éloges.

Les douze tableaux de la Passion de Notre-Seigneur, qu'il fit pour Gustave, Roi de Suede, sont très-estimés. Les sujets plaisans étoient aussi de son goût, comme conformes à son caractere enjoué. Son *Roi-boit* & son Satyre soufflant le chaud & le froid, sont des morceaux achevés. Il mourut à l'âge de 84 ans, à Anvers en 1678.

Les desseins de Jordans sont ordinairement coloriés, & font l'effet des vrais tableaux. Son goût de dessein y est commun, ses caracteres peu nobles, ses figures lourdes & incorrectes: mais on y remarque une grande intelligence & une riche composition.

Le Roi possede de lui un grand tableau représentant Jesus-Christ, chassant les Vendeurs du Temple, & M. le Duc d'Orleans a dans sa collection un homme armé, tenant un bâton de commandement.

Vandyck (*Antoine*) né à Anvers en 1599, eut pour premier Maître *Van-Balen*, bon Peintre Flamand. Rubens le reçut ensuite dans son *école*, & connut si bien la supériorité de Vandyck sur tous ses autres Eleves, que la jalousie s'empara du Maître, particuliement lorsqu'après avoir fait divers tableaux que Rubens se contentoit de retoucher, le bruit se répandit que Vandyck faisoit la plus grande partie des ouvrages de son Maître : on prétend même que l'ombrage que celui-ci en conçut, l'engagea à persuader à Vandyck à ne faire que des portraits. Vandick qui s'en apperçut, quitta l'*école* de Rubens, & travailla en son particulier.

Le genre de portrait que Vandyck embrassa dans la suite, lui fournit beaucoup d'ouvrages. Il partit pour l'Italie à l'âge de vingt ans, & il étudia à Venise les beaux portraits du Titien & de Paul *Veronese* : il passa ensuite à Genes, de-là à Rome, où les Peintres de son pays qui y étoient alors, jaloux de sa réputation, s'efforcerent de décrier ses ouvrages. Il quitta Rome, & retourna à Genes, & puis en Flandre où l'amour de la patrie le ramena.

Son goût s'étoit épuré en Italie ; il employoit plus d'art, & recherchoit davantage ses productions ; il devint par-là le plus habile

Peintre de portraits qui ait paru ; aussi l'appelle-t-on le *Roi du portrait.* Les graces, l'expression, la finesse, une touche surprenante, un pinceau plus léger & plus coulant que celui de son Maître, des carnations plus fraîches & plus vraies, un dessein plus délicat, une touche plus fine, se font remarquer dans tous ses tableaux ; mais il étoit moins heureux dans l'invention, & moins propre aux grandes machines, que ne l'étoit Rubens. Vandyck entendoit parfaitement l'artifice du clair-obscur ; ses ajustemens sont grands, ses plis simples & riches, & on reconnoît enfin dans toutes ses compositions les principes par lesquels Rubens se conduisoit.

Les tableaux d'histoire que Vandyck a faits, sont aussi très-estimés, & répandus dans les divers Etats de l'Europe. Le Roi de France en possede un grand nombre, soit histoire, soit portraits ; on en trouve presque autant dans la collection du Palais Royal.

Vandyck avoit été marié avec une Demoiselle alliée à la Maison d'Ecosse ; il en eut une fille qui mourut fort jeune : la goutte qui le tourmentoit vivement, l'emporta peu de tems après en 1641.

MIEL (*Jean*) nâquit à *Ulaenderen*, à deux lieues d'Anvers, en 1599, & fut Disciple de Gerard *Seghers*. Il passa ensuite en Italie, & se mit dans l'*école* d'André Sacchi, qui l'employa à divers ouvrages. On ne connoît guéres ce Peintre en France, que par des pastorales ou des Bambochades : ces petits sujets, dans lesquels il excelloit, ne l'empêchoient cependant pas de traiter noblement les sujets d'histoire, dont il a décoré plusieurs chapelles des Eglises de Rome.

Jean Miel mourut en 1664 à Turin, où il avoit beaucoup travaillé pour le Duc de Savoie Charles-Emmanuel. On ne lui connoît d'autres Eleves, que Jean Asselin & Christophe *Orlandi*.

Son coloris est vigoureux, ses figures sont bien dessinées, ainsi que ses animaux ; mais l'habitude de faire des grotesques, a empêché sans doute qu'il ne donnât à ses têtes de sujets serieux, toute la noblesse qu'elles demandent.

CHAMPAGNE (*Philippe de*) né à Bruxelles en 1602, vint à Paris en 1621, & y fut occupé à faire des pay-

ſages & des portraits, où il réuſſiſſoit très-bien. Il peignit quelques tableaux au Luxembourg dans l'appartement de la Reine; Duchêne, premier Peintre de cette Princeſſe, devint jaloux de Champagne, dont la maniere plaiſoit infiniment : celui-ci ſe retira à Bruxelles, & Duchêne étant mort la même année, Champagne fut mandé pour occuper ſa place, & épouſa ſa fille. Il fit alors les tableaux qu'on voit de lui aux Carmélites du fauxbourg S. Jacques. Il peignit en 1644 le dôme de la Sorbonne, & fut enſuite élû Profeſſeur de l'Académie, & puis Recteur. Champagne fut le premier nommé lors de l'établiſſement de cette Académie, & mourut à Paris en 1674, à l'âge de 72 ans.

Le genie facile de Champagne s'attachoit fort au naturel; mais il ne l'aimoit pas aſſez : un deſſein correct, & un bon ton de couleur, nous dédommagent de ce qui manque à ſes tableaux. Il faiſoit bien le portrait, le payſage, & entendoit ſi bien la perſpective, que l'on regarde comme un chef-d'œuvre de l'art le crucifix que l'on voit de ſa main à la voûte de l'Egliſe des Carmélites.

Philippe eut pour Eleve ſon neveu Jean-Baptiſte de Champagne, qui malgré ſon ſéjour en Italie, conſerva toujours la maniere de ſon oncle, & mourut à Paris, Profeſſeur de l'Académie, en 1688, âgé de 43 ans.

Les deſſeins de Philippe ſont à l'encre de la Chine, ſans aucun trait de plume; les caracteres de ſes têtes ſont froids, & ſes enfans ſont lourds.

QUELLINUS (*Eraſme*) né à Anvers en 1607, employa ſa jeuneſſe à l'étude des Belles-Lettres, & quelques Auteurs prétendent même qu'il avoit profeſſé la Philoſophie. Quoiqu'il en ſoit, ſon goût pour la Peinture le conduiſit dans l'*école* de Rubens, où il fit de grands progrès. La beauté de ſon genie éclate dans ſes compoſitions; une exécution mâle & vigoureuſe en releve le prix, & tout y ſent la riche *école* de ſon Maître. Il mourut fort vieux dans uue Abbaye où il s'étoit retiré après la mort de ſa femme.

Eraſme eut pour Eleve ſon fils Jean-Eraſme *Quellinus*, qui ne ſoutint pas la réputation de ſon pere; mais il eut un neveu, nommé Artus Quellinus, dont les

ouvrages de Sculpture, répandus dans la Flandre, immortaliſeront le nom.

BRAUR *ou* BROWEZ (*Adrien*) né à Oudenarde en 1638, a travaillé dans le goût de Teniers avec un art infini; on prétend même que ſes tableaux ſont plus coloriés & plus moëlleux. Les ſujets ordinaires de ſes ouvrages, ſont des ſcenes plaiſantes de payſans. Il a repréſenté des querelles de cabaret, des filous jouant aux cartes, des yvrognes, des fumeurs, des nôces de Village, &c. Allant d'Amſterdam à Anvers, il fut pris pour un Eſpion en entrant dans cette derniere Ville, & comme tel conduit en priſon. Il y peignit avec tant de feu & de vérité des ſoldats Eſpagnols, occupés à jouer, que Rubens ayant vû ce tableau, en offrit 600 florins, & employa tout ſon crédit, pour obtenir ſa liberté.

Les tableaux de Braur ſont rares; leur vive expreſſion, la grande intelligence des couleurs, une vérité, une fineſſe ſurprenante, feront toujours regretter que la mort ait enlevé ce Peintre en 1640, âgé ſeulement de 32 ans.

TENIERS (*David*). Il y a eu deux Peintres de ce nom, le pere & le fils. Le pere, appellé Teniers le Vieux, nâquit à Anvers en 1582, & après avoir étudié ſon art dans l'*école* de Rubens, il fut à Rome où il demeura dix ans chez Adam Elſaymer, dont il prit toute la maniere, en conſervant néanmoins beaucoup de celle de ſon Maître.

A ſon retour dans ſon pays, il ne s'occupa plus qu'à peindre des tableaux remplis de petites figures de buveurs, de Payſans, mais avec beaucoup de goût. Il mourut à Anvers en 1649.

David Teniers, dit le Jeune, nâquit dans la même Ville en 1610, & fut Eleve de ſon pere : on l'a ſurnommé le Singe de la Peinture, parce qu'il n'y a guéres de maniere qu'il n'ait imitée de façon à tromper bien des Connoiſſeurs.

Il eſt devenu beaucoup plus célebre que ſon pere; ſes payſages, ſes fêtes de Villages, ſes corps-de-garde, tous ſes tableaux, ceux même qu'on appelle des *après-ſouper*, parce qu'il les commençoit, & les finiſſoit le ſoir même, ſont extrêmement recherchés. Ses ouvrages raſſemblent dans un dégré de fineſſe & de per-

fection, tout ce que l'art a de plus piquant dans ce genre : mais lorſque Teniers a voulu peindre l'Hiſtoire, il eſt demeuré au-deſſous du médiocre. Il mourut à Anvers en 1694.

VAN-TULDEN (*Théodore*) né à Bois-le-Duc en 1620, entra dans l'*école* de Rubens, & y devint un fort bon Peintre d'Hiſtoire ; mais le goût dominant du pays, l'entraîna dans des petits ſujets rians & divertiſſans, tels que les foires & les fêtes de Villages. Il donnoit beaucoup d'action à ſes figures, & l'on admire dans ſes tableaux d'hiſtoire la correction du deſſein avec une grande intelligence du clair-obſcur. Le chœur des Mathurins de Paris eſt orné d'une ſuite de tableaux de ce Maître, enchaſſés dans les panneaux des ſtalles. Van-Tulden a gravé lui-même ces morceaux avec beaucoup d'autres. On ignore l'année de ſa mort.

SWANEFELD (*Herman*) né vers l'an 1620, eut pour Maître le fameux Gerard Dou ; mais l'envie de voir l'Italie, le tira de cette *école*, & le conduiſit dans celle de Claude Lorrain, environ l'an 1640.

Herman alloit ſouvent ſeul deſſiner dans les ruines & les antiquités des environs de Rome, & comme il y paſſoit des journées entieres, on l'appella l'*Hermite*. Le grand ſéjour qu'il fit dans ce pays-là le fit ſurnommer auſſi *Herman d'Italie*. Sa Peinture eſt ſuave & ſçavante ; elle eſt auſſi fraîche que celle de ſon Maître ; mais ſes tableaux ſont cependant moins chauds & moins frappans. Ses figures ſont pour le moins auſſi belles.

On voit au Palais Royal une vûe de *Campo Vacino*, peinte ſur cuivre par Herman, & un autre tableau du même, qui repréſente des bergers & des bergeres menans paître leurs troupeaux. Ce Maître eſt mort à Rome, mais on ignore en quelle année.

VAN-DER-MEER [*Jean*] né à Lille en 1627, avoit, ainſi que ſon frere *Van-der-Méer de Jonhe*, ou le Jeune, un talent particulier pour peindre des vûes de mer, des payſages & des animaux. Il fit un long ſéjour en Italie, où il ſe perfectionna beaucoup. On ne lui reproche guéres que d'avoir mis trop de bleu dans les fonds de ſes tableaux.

Van-der-Méer le Jeune

avoit une touche admirable, & ne fit entrer dans ses compositions que des côteaux dans un paysage, avec un berger & une bergere gardant des chevres & des moutons : il réussissoit si parfaitement à représenter la laine, que malgré le grand fondu de sa touche, l'illusion est entiere ; aussi ne voit-on guéres dans ses tableaux, que des moutons & des beliers. Les desseins de celui-ci sont très-finis, & supérieurs à ceux de son frere.

VAN-DER-MEULEN [*Antoine-François*], né d'une des plus honorables familles de Bruxelles en 1634, vint de bonne-heure en France, où M. Colbert, le pere des arts, l'attira. Il fut d'abord logé aux Gobelins, avec une pension de deux mille livres, & suivit ensuite Louis XIV. dans toutes ses conquêtes : leur grand nombre ouvrit un vaste champ au pinceau de Van-der-Meulen. Il dessinoit sur le lieu les Villes fortifiées, leurs environs, toutes les différentes marches de l'armée, les campemens, les haltes, les fourrages, les escarmouches, & tout ce qui se passe à la guerre : il en fit le sujet de ses tableaux. Quand il étoit pressé, il se servoit de Martin l'aîné, de Baudouin, de Bonnart & d'autres, pour ébaucher sur ses desseins ses grands tableaux, qu'il travailloit ensuite, & y mettoit la derniere main.

Ce Maître dessinoit bien la figure, & avoit un talent admirable pour représenter les chevaux ; son paysage est frais & léger, sa touche & son feuiller sont spirituels, & son coloris quoique moins vigoureux que celui du Bourguignon & de Parocel le pere, est plus suave & plaît davantage. Il mourut à Paris en 1690.

Ses plus grands tableaux décorent le Château de Marly & le grand escalier de Versailles.

MILET *ou* MILÉ [*François*] connu sous le nom de Francisque, nâquit à Anvers en 1644, & fut mis dans l'*école* d'un habile Peintre, nommé *Franck*, dont Francisque à dix-huit ans épousa la fille. Il réussissoit très-bien dans le paysage, & particulierement après qu'il eut fait une étude sérieuse de ceux du Poussin. Ses sites sont beaux, & son feuiller est de bon goût ; mais son imagination lui servoit plus de modele, que la nature ;

c'eſt pourquoi ſes tableaux ne ſont pas quelquefois aſſez variés dans le ton de couleur, & ne font pas tout l'effet qu'ils pourroient faire. Franciſque aimoit les payſages dans le genre héroïque, & il a fait pluſieurs tableaux d'hiſtoire. Il mourut à Paris en 1680, à l'âge de 36 ans, & eut deux fils, qui furent ſes Eleves.

Le Roi a onze payſages de ce Maître, dont les deſſeins ne ſont pas rares, & preſque tous faits de caprices, comme ſes tableaux.

VLEUGHELS [*le Chevalier*] né en Flandre vers le milieu du dernier ſiecle, vint en France, & ſe rendit enſuite en Italie, où ſes talens, ſon eſprit & ſon ſçavoir le firent nommer par le Roi, Directeur de l'Académie de S. Luc, établie à Rome. Il n'a guéres peint que des tableaux de chevalet : ſes compoſitions ſont ingenieuſes, & il s'eſt particulierement attaché à la maniere de Paul *Veroneſe*.

ECOLE HOLLANDOISE. Elle tient du goût des Flamands & des Allemands, tant pour le bon, que pour le mauvais. Ils ont donné particulierement dans la repréſentation des vaiſſeaux, machines & autres objets qui ont rapport aux arts. On remarque dans les ouvrages de cette *Ecole* une grande intelligence du clair-obſcur, un travail fini, une propreté charmante, & beaucoup d'art dans la repréſentation des payſages, des perſpectives, des animaux, des fleurs, des fruits, des vaiſſeaux, des ſujets de nuit, &c. & ſes tableaux ſont aujourd'hui beaucoup plus recherchés qu'ils ne l'étoient ſous le ſiecle de Louis XIV. quoiqu'on y chercheroit envain la beauté de l'ordonnance, de l'invention & de l'expreſſion qu'on trouve dans les ouvrages de France & d'Italie.

On admire dans les Peintres Hollandois ce flegme laborieux, & perſévérant dans le travail, malgré le nombre de tentatives inutiles, pour parvenir au but qu'ils ſe propoſent, & qu'un travail opiniâtre leur fait enfin obtenir. On eſt enchanté par la magie de leur clair-obſcur, où l'on voit les différentes nuances des couleurs des objets, fondues comme celles de la nature même : mais ce flegme auſſi les empêche de donner à leurs figures cette expreſſion vive des paſſions, ſi néceſſaire dans bien des circonſ-

tances ; les ſujets même de leurs tableaux étant preſque toujours dans le genre ignoble, leur fourniſſoient un champ vaſte à une expreſſion même outrée, puiſqu'on ne ſuppoſe pas de modération dans les paſſions des gens du commun.

Ceux d'entre les Peintres Hollandois qui ont fait des tableaux d'hiſtoire, y ont conſervé leur intelligence admirable du clair-obſcur ; mais les vêtemens de leurs perſonnages ſont extravagans, & l'expreſſion de leurs Héros eſt même baſſe & comique. Un Monarque y paroît ſous le viſage & l'air d'un Crocheteur, Suſanne y oublie ſa pudeur & ſa modeſtie, Scipion y a dépouillé ſes traits de nobleſſe & de courage ; enfin ſous le maſque froid des Hollandois, on méconnoît tous les Héros de leurs Peintures. Si quelques Peintres de cette *Ecole* ont ſçu ne pas ſe laiſſer aſſervir à la tyrannie du goût général de leur Nation, le nombre en eſt petit, comme nous le verrons dans le détail que nous allons en donner.

Lucas de Leyden, connu ſous le nom de *Lucas de Hollande*, nâquit en 1494. La nature lui avoit donné un genie & des talens qu'il exerça de ſi bonne heure, qu'il commença à graver dès l'âge de neuf ans, & mit au jour à l'âge de douze, ſa fameuſe planche de S. Hubert. Ses travaux ne ceſſoient ni jour ni nuit ; il peignoit à l'huile, à gouache, quelquefois ſur verre, & varioit ſes occupations par la Peinture & la Gravûre. Mais un travail outré, & trop continué ſans relâche, le mit au tombeau en 1533.

Lucas ſans faire abſolument choix d'une belle nature, deſſinoit aſſez bien, & quand il trouvoit dans ſes planches quelques défauts eſſentiels, il en jettoit au feu toutes les épreuves.

L'émulation qu'il y avoit entre Albert Durer & Lucas, ne fit jamais naître entre ces grands hommes une baſſe jalouſie capable d'altérer l'amitié qu'ils avoient liée enſemble. Ils s'envoyoient réciproquement leurs ouvrages, & travailloient en concurrence le même ſujet par pure émulation. Si l'Albert deſſinoit mieux que Lucas, celui-ci mettoit plus d'accord & d'harmonie, & dégradoit mieux ; & comme il finiſſoit extrêmement, il ſemble que ſes ſucceſſeurs

dans l'*Ecole* Hollandoise ; se sont faits un devoir de l'imiter. Albert fit exprès le voyage de Leyden, pour le voir, & ils se tirent reciproquement leurs portraits, rare exemple d'une émulation noble, dont tout le fruit étoit l'assiduité au travail & l'envie de se perfectionner.

Lucas a commencé le premier à avoir l'idée de la perspective employée dans la Peinture, au moyen de la diminution des teintes de la couleur des objets, à mesure qu'ils s'éloignent de la vûe.

Il ne faut pas chercher dans les ouvrages de ce Maître un pinceau moëlleux, & un grand coulant dans les plis de ses draperies : ses attitudes sont naturelles, & il a fait choix d'un bon ton de couleur ; mais ses têtes se ressemblent presque toutes.

Les desseins de Lucas sont très-terminés à la plume qu'il manioit finement, & les estampes qu'il a gravées, sont au nombre de 364 pieces. Ses tableaux ne sont pas communs. Le Roi a plusieurs tentures de tapisseries, faites d'après les desseins de ce Maître, entr'autres les douze mois de l'année & les sept âges.

Heemskerck [*Martin*] né à Harlem en 1498, a mérité par son habileté le nom de Raphaël chez les Hollandois. Martin fit le voyage d'Italie, pour mériter de plus en plus l'estime qu'on avoit conçue de lui. Il retourna enfin dans son pays, où il mourut en 1574.

Ce Peintre étoit correct, & facile en tous genres ; mais il étoit lourd, ses draperies pesantes, avoit peu de noblesse dans ses têtes, & moins d'intelligence dans le clair-obscur, que n'en ont communement les Peintres de son pays.

Vænius (*Otto*) ou Octave Van-Veen, né à Leyden en 1556. Après avoir été élevé dans les belles Lettres, un Cardinal l'envoya à Rome pour féconder l'inclination naturelle que Vænius avoit pour la Peinture. Il travailla dans l'*Ecole* de *Zucchero*, où il devint un grand Peintre. L'amour de la patrie le fit revenir dans son pays, & de là à Anvers ; il décora les Eglises de cette ville de nombre de magnifiques tableaux de sa main. Son *Ecole* devint fameuse par un Disciple aussi célebre que Rubens.

Vænius mourut à Bruxelles en 1634. Il étoit gracieux

dans ses têtes, dessinoit correctement sur-tout les extrêmités, jettoit bien ses draperies, & donnoit beaucoup d'expression à ses figures. On estime particulierement son Triomphe de Bacchus, & la Cêne qu'il peignit pour la Cathédrale d'Anvers. Il laissa deux filles, qui soutinrent parfaitement la réputation de leur pere.

BLOEMAART (*Abraham*) nâquit à *Gorcum* en 1567. Son pere Corneille Bloemaart étoit Architecte, Ingénieur & très-bon Sculpteur à Dordreck. Abraham n'a point eu de Maître fixe pour la Peinture; mais son application le rendit si habile que l'Empereur même ne jugea pas ses tableaux indignes de tenir leur place dans sa riche collection. Abraham finit ses jours à Utrecht en 1647, & eut pour Eléve Corneille Bloemaart, qui abandonna la Peinture pour la Gravûre, dans laquelle il a réussi parfaitement, & Corneille Poelemburg.

Bloemaart étoit vrai dans ses ordonnances, & avoit un génie facile; les graces semblent avoir conduit son pinceau; sa touche est libre, & ses draperies larges; mais son goût de dessein tient beaucoup du pays.

POELEMBURG (*Corneille*) né à Utrecht en 1586, étudia les premiers principes de la Peinture sous Abraham Bloemaart, & fut ensuite se perfectionner à Rome, où il goûta si fort la maniere d'Elshaimer, qu'il se proposa ce Peintre pour modele, & voulut y ajoûter les graces de Raphaël; mais il n'a jamais pû parvenir à donner à ses figures la correction requise. Les petits tableaux de ce Maître sont fort supérieurs aux grands. On trouve dans les premiers une grande finesse & beaucoup de suavité dans le coloris, le choix des têtes, l'ingénieuse richesse de ses fonds, ornés des ruines de Rome, le ton vrai & naturel de ses paysages, la couleur légere de ses ciels, font le mérite de ce Peintre, qui mourut à Utrecht en 1660.

Le Roi posséde de ce Maître un Bain de Diane, deux Vûes du *Campo Vacino*, & le Martyre de Saint Etienne. On voit au Palais Royal un paysage où sont des Vaches, un tableau représentant Céphale & Procris, un paysage avec des ruines, & un tableau rempli de Nymphes & de Faunes.

TERBURG (*Gérard*) né à Zuwol dans la Province

d'Overiſſel en 1608, voyagea dans ſa jeuneſſe dans tous les Royaumes de l'Europe, & s'y fit connoître pour un habile Peintre. Il ſe rendit à Munſter pendant le Congrès, & tous les Plénipotentiaires lui firent faire leurs portraits. Il les a tous réunis dans un ſeul tableau, qui repréſente ce Congrès aſſemblé, & c'eſt le plus beau que Terburg a fait. Il mourut à Deventer en 1681, & eut Netſcher pour Eléve.

Terburg deſſinoit tout d'après nature; ſon pinceau eſt lourd & ſes figures peſantes, vêtues de ſatin pour la plupart, parce qu'il l'imitoit parfaitement.

HÉEM (*Jean David* &c.) né en 1604, a peint particuliérement des fleurs, des fruits, des vaſes, des inſtrumens de muſique, & des tapis de Turquie. Il a rendu ces objets avec tant de vérité, qu'on eſt tenté au premier coup d'œil d'y porter la main. Les inſectes de ſes tableaux ſemblent avoir vie.

REMBRANT Van-Ryn, fils d'un Meunier, né en 1606 dans un village ſur le bras du Rhin qui va à Leyden. Il prit les premieres leçons de Peinture de Jacob Vanzwanenborg, & y fit des progrès étonnans. Mais il ſe fraya une route toute différente de celles des Peintres de ſon pays. Il ſe moquoit de ceux qui s'appliquoient à étudier ſur l'antique, & les murs de ſon attelier couverts de vieux habits, de piques & d'armures extraordinaires, étoient toutes ſes études, ainſi que des étoffes anciennes & autres choſes de cette eſpece qu'il avoit coûtume d'appeller ſes Antiques. Frappé de tout ce qu'il voyoit, & ſe propoſant toujours la Nature pour modéle, il devint grand coloriſte. Il mourut à Amſterdam en 1674.

La maniere de ce Peintre eſt peu léchée; ſes tableaux ſont pleins de couleurs, ſa touche eſt raboteuſe & deſagréable à regarder de près, mais d'une force & d'un ſuave étonnant, vûe à une diſtance requiſe. Comme il n'avoit jamais voulu ſe gêner pour étudier la Perſpective, il mettoit des fonds noirs à ſes tableaux. Cependant on les conſidere toujours avec un nouveau plaiſir, à cauſe de leur grand relief, de l'harmonie des tons de ſa couleur, de la force de l'expreſſion de ſes figures, de la fraîcheur de ſes carnations, & du caractere de vie qu'il leur donnoit:

on y souhaiteroit un peu plus de correction de dessein.

Rembrant a beaucoup gravé, & sa maniere n'étoit pas de faire à ses figures des contours ni des lignes extérieures pour déterminer la superficie des parties ; ce n'est qu'un assemblage de traits heurtés, extrapassés, irréguliers, égratignés & redoublés, dont le clair-obscur qui en résulte fait un effet piquant & merveilleux. Ses desseins sont dans le même goût.

Le Roi posséde deux tableaux de ce Maître ; l'un est le portrait du Peintre même, l'autre est l'Ange qui disparoît aux yeux de Tobie.

Les estampes gravées de la main de Rembrant se montent à deux cens quatre-vingt piéces, & plusieurs Graveurs ont travaillé d'après lui.

BOTH (*Jean*) nâquit à Utrecht en 1610, & a été nommé Both d'Italie à cause du grand séjour qu'il fit dans ce pays-là. Il étudia d'abord dans l'*Ecole* d'Abraham Bloemaart, & puis dans celle de son frere André Both, avec lequel il fut en Italie, où celui-ci mourut noyé dans un canal où il tomba.

La fraîcheur & la beauté des paysages de Claude Lorrain plurent infiniment à Jean Both ; il réussit très-bien à l'imiter, & ses figures supérieures à celles des tableaux de Claude Lorrain, firent un peu diminuer la réputation de ce dernier.

Les deux freres travailloient toujours conjointement & souvent au même tableau, qui paroissoit fait de la même main. Ils s'étoient fait une maniere expéditive très-piquante pour les beaux effets de lumiere, fraîche, brillante, & pleine de chaleur.

Jean Both accablé de tristesse de la funeste mort de son frere, abandonna Rome & se retira à Utrecht, où il mourut la même année que lui, c'est-à-dire en 1650. Leurs tableaux sont très-recherchés, & se trouvent dans les cabinets des Curieux de l'Europe.

DOW (*Gerard*) né à Leyden en 1613, eut Rembrant pour Maître, dont il ne prit aucunement la maniere, & en retint seulement l'intelligence des couleurs & le clair-obscur. Son grand fini ne paroît pas lui avoir fait perdre rien de la liberté de la touche qu'exige la Peinture ; elle est légere &

ſpirituelle, & il a rendu la Nature avec une vérité ſéduiſante. Ses tableaux augmentent de prix tous les jours.

Gerard Dow parvint, dit-on, à une extrême vieilleſſe, mais l'on ignore l'année de ſa mort. Il ne peignoit rien que d'après nature, & entroit dans les plus petits détails; mais il a fait très-peu de tableaux d'hiſtoire.

Le Roi a de ce Maître un tableau repréſentant une ſervante tenant un coq, une femme liſant avec des lunettes, & un vieillard dans la même attitude. Ces trois tableaux ſont peints ſur toile.

On trouve dans la collection du Palais Royal un tableau de ce Peintre, où l'on voit une femme ſur le perron de ſa maiſon, un Joueur de violon, une vieille qui file au rouet, la vieille à la lampe, le vieux Tobie tenant une pipe à côté de ſa femme qui file.

Laar (*Pierre* de) dit Bamboche, nâquit à Laar près de Naarden en Hollande, en 1613. Bamboche, ainſi nommé de ſa figure, (*Voyez* Bambochades) étoit né Peintre dans ſon genre, mais il ne conſultoit jamais la nature, & ne ſuivoit que ſon génie & ſon caprice. Il paſſa à Rome où il s'acquit une grande réputation. Son caractere gai, ſa politeſſe, ſes aimables réparties, le firent rechercher de tout le monde.

Bamboche n'a traité que des ſujets champêtres, maritimes, des chaſſes, des animaux, mais avec un grand goût, un pinceau vigoureux, une maniere ſuave, & cependant avec beaucoup de force & de vérité. Il mourut à Harlem en 1675.

On voit chez le Roi un tableau de ce Maître, repréſentant une grotte, avec un Maréchal qui ferre un cheval, un autre où l'on voit un carroſſe & un manége, & un troiſiéme où ſe trouve une fille qui file avec un homme endormi.

M. le Duc d'Orléans poſſéde auſſi trois tableaux de Bamboche; un jeu d'enfans, des Sbirres dans un payſage qui arrêtent des enfans, & une foire qui ſe tient dans une grande place.

Metzu (*Gabriel*) né à Leyden en 1615, eſt regardé dans les Pays-bas comme un des meilleurs Artiſtes pour le beau fini & pour l'intelligence des couleurs. Il a fait peu de tableaux; mais il a rendu avec beau-

coup d'art & de vérité les beautés de la nature. Il n'a traité que des ſujets de caprice, de femmes entourées de leurs familles, des malades avec leurs Médecins, des laboratoires de Chymiſtes, des Marchandes de fruits, de légumes, de gibier, &c. On vante beaucoup ſon tableau qui repréſente une viſite de couche, & celui de la Demoiſelle qui ſe lave les mains dans un baſſin que tient la Servante, tandis qu'un jeune homme entre dans l'appartement & lui fait la révérence. Le Roi a un ſeul tableau de Metzu, qui repréſente une femme tenant un verre à la main, & un Cavalier qui la ſalue.

BRÉENBERG (*Bartholomé*) né à Utrecht en 1620, fut de bonne heure en Italie, où il fit un long ſéjour. Il peignoit tous ſes tableaux en petit, & prenoit pour ſes ſujets des vûes des environs de Rome, qu'il ornoit de fort jolies petites figures. Ses tableaux ſont précieux. Il mourut en 1660.

Le Roi poſſéde de ce Maître un Joueur de hautbois dans une grotte, & un payſage repréſentant Mercure & Argus. On trouve cinq tableaux de Bartholomé dans la collection du Palais Royal; ſçavoir, un homme à cheval; dans un beau payſage, un Berger avec des chévres & des moutons, un payſage avec une tour ronde, la Montagne & la Prédication de S. Jean.

WOUWERMANS (*Philippe*) né à Harlem en 1620, apprit les premiers élémens de la Peinture de Jean Winants, bon Peintre de la même ville. Il ſurpaſſa Winants dans l'élégance des figures: ſon genre de compoſition, de choix de ſes ſujets, ſon coloris ſéduiſant, la correction de ſes figures, leur tour fin & expreſſif, la belle touche de ſes arbres, l'entente du clair-obſcur, les chevaux & les animaux peints dans la perfection, un grand feu qui anime tout, la beauté & la richeſſe des fonds de ſes tableaux ne ſe peuvent trop eſtimer. Il mourut à Harlem en 1668, & eut pour Eleves ſon fils & Jean Griffier, connu ſous le nom du *Gentilhomme d'Utrecht.*

Wouvermans a eu deux freres Peintres dans le même genre que lui, mais beaucoup moins célébres. L'aîné s'appelloit Pierre, & s'attacha à repréſenter des écuries, des chaſſes à l'oiſeau, & ſes chevaux étoient aſſez bien deſſinés. Le cadet nom-

mé Jean, a fait le payſage aſſez bien, mais il eſt mort jeune.

Le Roi a de Philippe Wouwermans un retour de chaſſe, des Cavaliers qui boivent à la porte d'une hôtellerie, une écurie avec pluſieurs chevaux, une chaſſe du vol, & une alte de chaſſe.

M. le Duc d'Orléans poſſéde une chaſſe au vol, où eſt une Dame aſſiſe à cheval, l'oiſeau ſur le poing, un départ de chaſſe avec une maiſon de campagne ſur le devant, la curée d'un cerf abandonnée aux chiens, la chaſſereſſe parmi des chaſſeurs.

HELMBREKER (*Theodore*) né à Harlem en 1624, a beaucoup travaillé en Italie. Son goût le portoit naturellement à peindre des foires & des marchés remplis d'un grand nombre de figures; mais il a fait pluſieurs tableaux de dévotion. Sa maniere eſt belle, on y trouve beaucoup de vérité, ſon payſage eſt vigoureux, ſes figures belles & expreſſives, la couleur, le relief, l'eſprit, la variété, le parfait accord de ſes tableaux, ſéduiſent le ſpectateur. On recherchoit à Rome ſes ouvrages avec autant d'empreſſement que ceux de Bamboche. Helmbreker mourut à Harlem en 1694.

BERCHEM OU BERGHEM (*Nicolas*) nâquit à Amſterdam en 1624, & eut différens Maîtres, qui ſe firent tous honneur d'avoir formé Berchem, qui ſe fit une maniere auſſi expéditive que facile: on eût dit que la Peinture n'étoit qu'un jeu pour lui: ſes ouvrages ſont cependant nourris d'un travail recherché, & d'une belle exécution. Ils brillent par la variété & la richeſſe de ſes compoſitions, par la vérité & le charme de ſon coloris, par la liberté & l'élégance de ſa touche, par des effets piquans de lumiere, par ſon habileté à peindre les ciels, enfin par l'art & l'eſprit avec lequel il a deſſiné & peint les animaux. Il mourut à Harlem en 1683.

Les tableaux de Berchem ornent les cabinets des Curieux de l'Europe. Le Roi en poſſéde deux, dont l'un repréſente une femme qui ſort du bain dans un payſage où l'on voit des animaux; l'autre, une Bergere qui file dans un payſage, & beaucoup d'animaux.

VANDER-KABEL (*Adrien*) né dans le château de Riſwyk proche de la Haye en 1631, ſe plaiſoit à peindre

des marines, des animaux, ſans négliger la figure qu'il a bien deſſinée, & peinte de bon goût. Il vint en France, & ſe fixa dans la ville de Lyon. Il s'appliqua à imiter le *Benedette* & *Salvator Roſa*, & quelquefois le Mole & les Carraches. Comme eux il a peint noir, ou plutôt les mauvaiſes couleurs dont il ſe ſervoit, ont fait changer ſes tableaux. Il étoit trop habile homme pour les avoir peints tels que la plupart ſont aujourd'hui. Son goût n'eſt point léché, ſa touche d'arbres eſt très-belle, ſes figures ſont correctes & bien touchées, & ſes animaux ſont vivans. Il mourut à Lyon en 1695.

Mieris, dit le Vieux, (*François*) né à Leyden en 1635, eut pour Maître Gerard Dow, & a fini ſes tableaux dans le même goût; mais bien des connoiſſeurs prétendent qu'il l'a ſurpaſſé dans la correction du deſſein, par l'élégance de ſes compoſitions, & par la ſuavité de ſa couleur. Ses tableaux ſont très-rares & très-chers. Mieris mourut à Leyden en 1681, & laiſſa un fils qui n'a pas ſoutenu la réputation brillante de ſon pere. Le Roi poſſéde de celui-ci une Dame à ſa toilette, un jeune homme qui fait des bouteilles de ſavon, un Marchand de volaille & de gibier.

On voit au Palais Royal une femme qui mange des huîtres, qu'un homme lui préſente; elle eſt en manteau d'écarlate fourré d'hermine, aſſiſe près d'une table couverte d'un tapis de Turquie admirable: un autre tableau qui repréſente une Bacchanale compoſée de deux femmes nues & de deux Satyres qui jouent de la flûte: un troiſiéme tableau où l'on voit un enfant qui fait des boules de ſavon, & enfin deux autres, appellés le Rôtiſſeur, & le Chymiſte.

Van-den-Velde (*Adrien*) né à Amſterdam en 1639, fut Eléve de Winants, & s'exerça particulierement à peindre le payſage & les animaux; il faiſoit cependant très-bien la figure. Son pinceau eſt flou & moëlleux, ſa couleur eſt en même tems fondue & vigoureuſe, ſes figures ſont vraies & naïves, mais ſa touche d'arbres eſt un peu négligée. Ses tableaux ne ſont pas tous également bons, il y a beaucoup de choix à faire. Il ne faut pas confondre Adrien, qui eſt le plus connu, avec pluſieurs

autres Van-der-Velde, Peintres comme lui; l'un s'appelloit *Isaïe*, & peignit des batailles; il eut deux freres, l'un nommé *Guillaume*, qui par amour pour son art accompagna l'Amiral Ruyter jusques dans les combats de mer, pour en saisir tous les événemens, qu'il dessinoit fort bien. L'autre, appellé *Jean*, fut un habile Graveur.

Il y en a un autre *Guillaume* Van-den-Velde, né à Amsterdam en 1633, grand Peintre de marine, & beaucoup plus habile que l'autre Guillaume. Il fut long-tems en Angleterre, & mourut à Londres en 1707.

Adrien Van-den-Velde mourut en 1672. On voit de lui au Palais Royal deux marines, dont l'une représente la bataille navale de Lepante.

SCALKEN (*Godefroi*) né à Dordrecht en 1643, fut Eléve de Gérard Dow, & a eu un talent particulier pour bien représenter les beaux effets de la lumiere. On voit de lui dans tous les genres de Peinture des morceaux qui étonnent. Il excelloit à faire des portraits en petit, & des sujets de caprice. Ses tableaux sont ordinairement éclairés par la lueur d'un flambeau ou d'une lampe. Les reflets de lumiere, les réveillons donnent à ses tableaux un piquant admirable, & son clair-obscur bien entendu, des teintes parfaitement fondues, & des expressions vives & bien rendues rendront toujours ses tableaux précieux. Scalken mourut à la Haye en 1706, & eut pour Disciple *Boon*, d'Amsterdam. On voit de Scalken, au Palais Royal, un homme qui donne une bague à sa femme; un petit garçon qui joue de la guittare; la reconnoissance de la Bohemienne, avec plusieurs figures.

VANDER-WERFF (*Adrien*) né à Rotterdam en 1659, finissoit extrêmement ses tableaux; ils sont si terminés qu'ils causent de l'étonnement. Il a travaillé dans le goût de Mieris. Son dessein est assez correct, sa touche est ferme, ses figures ont beaucoup de relief; mais ses carnations sont un peu fades, & tiennent de l'yvoire; ses compositions & l'expression de ses figures manquent de ce feu préférable au beau fini. Il mourut à Rotterdam en 1727. Ses principaux ouvrages sont chez l'Electeur Palatin. La

collectiont du Palais Royal offre le Jugement de Paris, une vendeuse de marée, un Marchand d'œufs.

VAN-HUYSUM (*Jean*) né à Amsterdam en 1682, n'a été surpassé par personne dans l'art de peindre les fleurs & les fruits. Le velouté, le duvet, des fruits, l'éclat des fleurs, le transparent de la rosée, le coloris le plus brillant, le plus moëlleux, joints à une imitation parfaite de la nature, le mouvement qu'il sçavoit donner aux insectes, tout enfin enchante dans les tableaux de ce Peintre admirable & unique dans son genre; mais ses tableaux sont d'un prix si haut que les Princes seuls ou des particuliers très-riches peuvent se procurer le plaisir de leur possession. M. le Voyer d'Argenson en a acquis deux, en les couvrant d'or.

ECOLE FRANÇOISE. Cette Ecole tient de toutes les autres; elle n'a jamais eu de caractere particulier distinctif, si l'on n'en excepte la beauté de son ordonnance, la sagesse & le brillant de son invention & de sa composition, & une certaine gaieté répandue dans toutes ses productions. On lui reproche en général un coloris foible; mais on peut dire que l'*Ecole* Françoise est aujourd'hui, de l'aveu général, supérieure à toutes les autres.

Lorsque Maitre Roux & le Primatice furent mandés en France sous le regne de François I. il y avoit déja de bons Peintres dans le Royaume, mais la plupart se bornoient aux portraits, & l'on peut dire que ces Maitres Italiens, avec Leonard de Vinci, y apporterent le bon goût de la Peinture.

COUSIN (*Jean*) natif de Sens, est proprement le premier connu des Peintres François qui ait fait l'histoire, ou plutôt qui s'y soit distingué. Sa premiere occupation fut de peindre sur le verre. Le plus considérable des tableaux qu'il ait fait, est celui du Jugement universel, qui est dans la Sacristie des Minimes de Vincennes.

Jean Cousin dessinoit bien, & mettoit beaucoup d'expression dans ses têtes; ses pensées sont nobles. Il employoit à propos la Perspective & l'Architecture. Mais sa maniere est séche, & on y remarque un reste de goût gothique. Il s'occupoit aussi à la Sculpture, & le tombeau de l'Amiral Cha-

bot, qu'on voit aux Célestins, eſt de la main de cet Artiſte. Il a écrit ſur pluſieurs matieres, & ſes ouvrages ſont eſtimés. Les vitraux du Chœur de Saint Gervais à Paris ſont l'ouvrage de Couſin.

FREMINET (*Martin*) né à Paris en 1567, paſſa quinze ou ſeize ans tant à Rome qu'à Veniſe & dans les autres villes d'Italie. Il devint ſçavant & aſſez bon Deſſinateur; & à ſon retour en France, Henri IV. le nomma ſon premier Peintre, & lui donna la conduite de ſa Chapelle de Fontainebleau. Sa maniere fiere qu'il avoit voulu emprunter de Michel-Ange, ne fut pas du goût de tout le monde; les mouvemens trop forts de ſes figures, les muſcles trop prononcés, qui paroiſſent même à travers les draperies, & les attitudes trop recherchées, n'expriment point la belle nature. Il cherchoit dans ſon goût de deſſein, celui du Parmeſan & de Michel-Ange; mais ſa maniere eſt infiniment plus lourde. Il mourut en 1619. L'ouvrage le plus conſidérable de ce Maître eſt le plafond de la Chapelle de Fontainebleau.

VOUET (*Simon*) nâquit à Paris en 1582. Il a ramené le bon goût en France. A l'âge de quatorze ans il fut mandé pour aller peindre une Dame de qualité qui s'étoit retirée en Angleterre. M. de Harlay, Baron de Sancy, le mena enſuite avec lui dans ſon Ambaſſade de Turquie. Vouet y peignit parfaitement de mémoire le Grand-Seigneur, qu'il n'avoit vû qu'une fois pendant l'Audience. De Turquie il ſe rendit à Veniſe, & de là à Rome, où ſa réputation lui procura une penſion de Louis XIII. & le fit élire Prince de l'Académie de S. Luc.

Revenu d'Italie par ordre du Roi en 1627, après un ſéjour de quinze ans, Sa Majeſté le nomma ſon premier Peintre, & le logea aux Galleries du Louvre. On peut dire que la Peinture en France doit à Vouet ce que le Théatre doit à Corneille. La plupart de nos meilleurs Peintres ont été ſes Eléves. On compte dans ce nombre le Sueur, le Brun, Mignard, Mole, Teſtelin, du Frênoy, Dorigny le pere, & beaucoup d'autres. La gloire d'avoir formé ces habiles Artiſtes l'a fait connoître autant que ſes propres ouvrages. Il mou-

rut à Paris en 1641.

Son talent particulier de bien peindre les Vierges, étoit ſoutenu de la fraîcheur du pinceau. Il inventoit facilement, conſultoit le naturel, étoit correct, & cherchoit la maniere de Paul Veroneſe ; mais accablé d'ouvrages, il ſe fit une maniere expéditive par de grandes ombres & par des teintes générales peu recherchées & peu fondues. Il eſt un peu manieré dans ſes airs de têtes qu'on ne voit ſouvent que de profil, & dans les doigts de ſes figures. La plupart de ſes tableaux ont été faits ſur ſes deſſeins par ſes Eléves, & retouchés ſeulement par lui ; c'eſt la raiſon du peu d'eſtime qu'on fait du plus grand nombre : mais ceux qui ſont entierement de ſa main ſont encore fort recherchés. Ce ſecours de ſes Eléves a produit la prodigieuſe quantité de tableaux qui paſſent ſous ſon nom. Son coloris eſt généralement mauvais ; on voit cependant quelques morceaux qui méritent de l'attention dans ce genre.

Les deſſeins de Vouet ſont faits avec beaucoup de liberté & de franchiſe, accompagnées d'une maniere très-vague.

Poussin (*Nicolas*) né de parens nobles dans la ville d'Andely en Normandie en 1594, devint le premier Peintre de l'Europe de ſon tems. Son génie & ſon amour pour le travail, qui lui faiſoit ſouvent quitter ſes amis à la promenade, pour aller deſſiner aux environs de Rome, où le deſir de ſe perfectionner l'avoit attiré. Il s'y appliqua à la Géométrie, à la Perſpective, à l'Architecture & à l'Anatomie qu'il ſçavoit parfaitement. Le Dominiquin lui plut davantage que tous les autres Maîtres Italiens ; mais il profita de tout ce qu'il y avoit de beau, de relevé & de ſublime dans leurs ouvrages, & ſçut ſi bien en faire uſage, qu'il a mérité d'être appellé le *Peintre des gens d'eſprit & de goût*. Comme il avoit été ſon maître à lui-même, il ne tenoit à aucune *Ecole*, & critiquoit très-librement les ouvrages des autres. On admite ſa maniere, & ceux même qui critiquent le Pouſſin, n'oſent tenter de l'imiter, dans la crainte ſans doute de ne pouvoir pas réuſſir, même avec ſes défauts.

Sa converſation rouloit ordinairement ſur les matieres ſublimes de la Philo-

ſophie, ou ſur ſon art, & il étoit recherché des honnêtes gens, parce qu'il en avoit le caractere.

Le Pouſſin étoit un Peintre ſçavant, qui par l'élevation de ſes penſées, ennobliſſoit les ſujets les plus communs; il les traitoit avec beaucoup d'élégance, & comme il méditoit longtems le ſujet qu'il devoit traiter, tout y eſt placé à propos; on n'y voit pas une figure inutile: excellent Deſſinateur, grand Hiſtorien, grand Poëte, ſage Compoſiteur, ſes inventions ſont des plus ingenieuſes, ſes ordonnances des mieux entendues, & ſon ſtyle eſt des plus héroïques; perſonne n'a mieux exprimé les différentes paſſions de l'ame, & les divers objets de la nature. Toutes ſes figures avoient une contenance convenable à l'action repréſentée; le coſtumé, les âges, les convenances des ſexes de chaque Nation, des conditions, étoient exactement obſervés.

Son genie élevé le portoit plus naturellement au caractere noble, mâle & ſévere, qu'au gracieux. Son deſſein correct avoit été puiſé ſur l'Antique, mais avec trop de ſcrupule, ce qui donne à ſes figures un air de ſtatue, & a fait dire à quelques-uns qu'on pourroit déſigner dans les figures antiques, celles qu'il avoit pris pour modeles: cette paſſion trop marquée lui a fait négliger le naturel, & de-là ſans doute cette multiplicité de plis dans ſes draperis, qui couvrent à peine le nud, la maniere un peu dure & ſéche qu'on lui reproche, & la foibleſſe de coloris qu'on remarque dans preſque tous ſes meilleurs tableaux.

On ne peut pas lui faire ce reproche pour ſes payſages; il a toujours conſulté la nature quand il en a peint, auſſi ſont-ils d'une beauté raviſſante. Tous les divers effets de l'air, des orages, des tempêtes, y ſont repréſentés; le matin, le ſoir, les ſaiſons, les arbres différens & les belles fabriques, s'y font remarquer au premier coup d'œil.

Le Pouſſin étoit ſi peu intéreſſé, qu'il renvoyoit l'argent qu'on lui donnoit au-deſſus du prix qu'il avoit marqué derriere la toile; il vécut auſſi toujours dans une extrême médiocrité de fortune, mais content: il n'avoit même pas un Domeſtique pour le ſervir, ce que lui reprochant un jour

le Cardinal *Maffiufi*, qu'il reconduifoit la lampe à la main, il lui répondit, *& moi, Monfeigneur, je vous plains bien davantage d'en avoir tant.*

Le Cardinal de Richelieu avoit engagé Louis XIII. de faire venir le Pouffin à Paris en 1640, pour peindre la galerie du Louvre ; M. de Chantelou fut même le chercher par ordre du Miniftre : il vint en effet ; mais il y trouva des envieux qui lui firent regretter le féjour de Rome, où il retourna trois ans après, après avoir commencé dans cette galerie les travaux d'Hercule, & après avoir peint le tableau de la Cène pour la chapelle du Château de Saint-Germain en Laye, un autre pour Fontainebleau, & celui de la chapelle du Noviciat des Jefuites. Il lui prit en 1665 un tremblement dans tous fes membres, qui l'obligea à garder le lit ; mais n'ayant plus la faculté de l'exécution, il inventoit encore, & fon genie avoit furvécu à la dextérité de fa main. Cette maladie le mit au tombeau dans la même année, & il ne laiffa ni enfans, ni Eleves.

Nous n'avons prefque point de deffeins arrêtés de la main du Pouffin ; un fimple trait à la plume, foutenu d'un lavis au biftre ou à l'encre de la Chine, exprime fa penfée fans chercher aucune proportion, ni même deffiner les têtes, qui fouvent ne font que des ovales : mais fes payfages font maniés d'un trait fin & fpirituel, avec quelques coups de lavis.

On voit à Rome divers ouvrages du Pouffin ; mais la plus grande partie eft heureufement revenue en France. Un des plus beaux que ce Maître ait fait, eft celui de S. François Xavier reffufcitant un mort, qu'on voit au Noviciat des Jefuites de Paris. L'énumération de ceux que poffède le Roi feroit trop longue. La collection du Palais Royal offre entr'autres morceaux de ce Peintre célébre, outre le raviffement de Saint Paul, digne pendant avec la vifion d'Ezéchiel de Raphaël, les fept Sacremens du Pouffin, fuite très-précieufe, que M. le Régent paya 120000 liv. Ceux qui feront curieux d'apprendre quelque chofe de plus de la vie & des ouvrages de ce grand homme, qu'on a nommé le Raphael de la France, peuvent confulter l'hiftoire de fa vie,

donnée en François par Félibien, & en Italien par Bellori.

STELLA (*Jacques*) né à Lyon en 1596, à l'âge de vingt ans fit le voyage d'Italie; & le Duc de Florence qui sçavoit distinguer le mérite, l'arrêta sept ans dans sa ville. Stella fut ensuite à Rome avec son frere François Stella, Peintre comme lui, mais moins habile. Il s'y lia d'amitié avec le Poussin, dont il a suivi la maniere. Sur de fausses accusations, Stella ayant été mis en prison, dessina avec du charbon sur le mur une Vierge tenant l'Enfant-Jesus. Depuis ce t ms-là, les prisonniers tiennent une lampe allumée devant cette Vierge, & viennent y faire leurs prieres.

Le Maréchal de Créqui le ramena en France en 1634; il apporta d'Italie de bons tableaux & plusieurs curiosités, & à son arrivée il fut nommé premier Peintre du Roi, avec une pension de 100 pistoles, & un logement aux galleries du Louvre. Il fut peu de tems après décoré de la Croix de Saint Michel: il mourut en 1657.

Sa maniere de peindre étoit agréable & finie, principalement dans le petit. Il a toujours cherché le Poussin, & a très-bien réussi dans les jeux d'enfans, dans les Pastorales, dans la Perspective & dans l'Architecture. Son dessein est correct; mais son coloris trop fait de pratique, donne un peu dans le crud & dans le rouge.

ANTOINE BOUSSONNET *Stella*, son neveu, fut son éleve, & a suivi sa maniere; il étoit aussi de Lyon, & a fait quantité de bons ouvrages. Il y est mort en 1682.

Les desseins de Jacques Stella sont estimés pour leur fini; mais il y a trop peu de feu dans les caracteres de ses têtes, qui ne sont pas non plus assez contrastées.

Ses tableaux sont assez connus dans Paris & à Lyon, & l'on a beaucoup gravé d'après lui.

VALENTIN naquit à Colomiers, dans la Brie, en 1600. Après avoir pris les premiers élémens dans l'Ecole de Voüet, il suivit son inclination qui le portoit à voir les beaux ouvrages de l'Italie, & donna dans la maniere du Caravage, & ne fit pas un plus beau choix pour les sujets de ses tableaux. Ses tableaux d'histoire & de dévotion sont cependant fort estimés. il peignit pour l'E-

glise de Saint Pierre de Rome un grand tableau représentant le martyre des Saints Proceſſe & Martinian, que l'on regarde comme ſon chef-d'œuvre. Il eſt mort à la fleur de ſon âge en 1632.

Le Valentin a toujours conſulté la nature, & diſpoſoit bien ſes figures; ſon pinceau eſt léger, & ſes tableaux ont beaucoup de force & de couleur, ſans être auſſi noirs & auſſi outrés que ceux du Caravage.

Le Valentin a peu recherché l'élégance des formes, & n'a pas conſulté les graces; il manquoit même de correction, & ſemble ne s'être attaché qu'à l'effet.

Le Roi a de ce Maître les quatre Evangéliſtes, qu'il a fait placer dans ſa chambre à coucher, & huit autres tableaux. On voit au Palais Royal une femme qui joue de la guittare, un concert de muſique, & les quatre âges de l'homme.

BLANCHARD (*Jacques*) né à Paris en 1600, reçut les premiers principes d'un oncle maternel nommé *Bolleri*, & prit de nouvelles leçons à Lyon d'un nommé Horace le Blanc, Peintre aſſez eſtimé. Blanchard fut enſuite à Rome de compagnie avec ſon frere Jean, Peintre comme lui, & de-là à Veniſe, où il fit une étude particuliere du coloris. Il s'y acquit même une réputation qu'il ſoutint parfaitement après ſon retour en France, tant à Lyon qu'à Paris, où il fit pluſieurs ouvrages qui, par la beauté & la ſuavité de leur coloris, le firent appeller le Titien de la France. On aimoit ſa maniere, & il avoit un talent particulier pour peindre les Vierges à demi-corps, auſquelles, outre le beau coloris, il donnoit de très-belles expreſſions.

On voit peu de grandes compoſitions de ce Maître; mais celles qui nous reſtent, indiquent qu'il joignoit beaucoup de genie à ſes autres belles qualités. D'ailleurs il mourut en 1638, à la fleur de ſon âge.

Ses principaux ouvrages ſont à Paris; treize tableaux qui compoſent la galerie de l'Hôtel de Bouillon; tous ſont tirés de la Fable, & les perſonnages ſont grands comme nature. On voit deux de ſes tableaux dans l'Egliſe de Notre-Dame, un dans la ſalle de l'Académie de S. Luc: on en trouve auſſi pluſieurs dans le Château de Verſailles

&

& dans plusieurs Villes du Royaume.

LORRAIN (*Claude Gelée*, dit Claude) nâquit dans la Lorraine en 1600. La pauvreté de ses parens l'obligea d'aller chercher à gagner sa vie en Italie, où il eut le bonheur d'entrer chez un Peintre nommé *Tassi*, qui tâcha de lui donner les premieres leçons de son art assez inutilement. Le talent de Lorrain se développa cependant; mais il ne dut point son habileté à ses Maîtres. Ce Peintre sçachant à peine écrire son nom, pouvoit le disputer d'ignorance avec Rembrant; mais fidele interpréte des beautés de la nature, il la rendit parfaitement dans ses paysages & autres tableaux. Il faisoit la figure fort mal, & la plûpart de celles qu'on voit dans ses tableaux, sont de *Lauri* ou de Courtois; aussi disoit-il en plaisantant, quand il les faisoit lui-même: *Je vends le paysage, & je donne les figures.* Sa coutume étoit de faire & d'effacer continuellement; il glaçoit ses fonds, & couvroit l'ouvrage de la veille sans qu'il y parût aucune touche; tout est fondu, tout est d'un accord admirable, & personne n'a mieux entendu la dégradation des lointains. Il saisissoit admirablement bien tous les effets de la nature, avec laquelle il semble avoir disputé de vérité. Il mourut à Rome en 1682.

Ses Eleves sont Jean-Dominique Romain, le Courtois, *Angeluccio*, & Herman Swanefeld. Les desseins de Claude Lorrain sont surprenans pour le clair-obscur; on y trouve la couleur & l'effet des tableaux.

Le Roi possede plusieurs tableaux de ce Maître, tous très-beaux. Il n'y en a qu'un seul au Palais Royal, mais de la derniere beauté: il représente un soleil couchant, avec des soldats sur le devant. On en voit aussi deux admirables à l'Hôtel de Bouillon.

HIRE (*Laurent* de la) né à Paris en 1606, devint habile en peu de tems, & se fit une maniere plus fine, plus naturelle que celle de Vouët. Sa touche est légere, son coloris frais; les teintes des fonds de ses tableaux, sont noyées de maniere qu'il y paroît une vapeur répandue par tout: son style est précieux; mais la nature entroit peu dans ses études, ce qu'il est aisé de remarquer aux contours, aux airs de tête de ses figu-

res, & à leurs doigts crochuts & allongés. Il ne faisoit plus sur la fin de sa vie, que des tableaux de chevalet très-finis, & qui sont encore recherchés. Il mourut à Paris en 1656.

Ses desseins sont tellement finis, qu'ils vont jusqu'à un froid dégoûtant; on en trouve cependant quelques-uns exemts de ce défaut.

Ses ouvrages sont répandus en grand nombre dans cette Ville : un des plus beaux est le martyre de S. Barthelemy à S. Jacques du Haut-pas, & un Crucifix au Château de Vincennes.

MIGNARD (*Pierre*) surnommé *Mignard le Romain*, né à Troyes en Champagne en 1610, fit à douze ans un tableau de la famille d'un Médecin, chez lequel son pere l'avoit mis pour apprendre la Médecine, à laquelle il le destinoit : mais voyant son inclination pour la Peinture, il l'envoya chez un nommé Boucher, Peintre à Bourges. Pierre Mignard entra ensuite dans l'*école* de Vouët, qu'il quitta pour aller en Italie, où il lia une amitié étroite avec Alfonse du Fresnoy.

Mignard s'y fit connoître par son talent pour le portrait; il y saisissoit les graces fugitives qui dépendent des différens mouvemens de l'ame, & les fixoit sur sa toile. Il peignit le Pape, la plûpart des Cardinaux, des Princes, des Seigneurs : après vingt-deux ans de séjour en Italie, il se rendit à Paris, & eut l'honneur de peindre dix fois Louis XIV. & plusieurs fois la Maison Royale.

Mignard entreprit la coupole du Val-de-Grace, où la grande composition égale la beauté de la touche. Moliere, son ami, a fait à ce sujet un Poëme fort estimé. Mignard fut toujours l'antagoniste de le Brun, & préféra d'être reçu à l'Académie de S. Luc, dont il fut élu le Chef, à l'Académie Royale de Peinture, parce que le Brun en étoit Directeur.

Mignard mourut en 1695 comblé d'années, d'honneurs & de fortune. Il laissa une fille d'une grande beauté, qu'il a peinte plusieurs fois dans ses ouvrages, & qu'il avoit mariée au Comte de Feuquieres. Elle lui a fait ériger un superbe mausolée dans l'Eglise des Jacobins de la rue S. Honoré; Girardon l'a exécuté. La Comtesse y paroît à genoux

au-dessous du buste de son pere : le reste est de la main de le Moine le fils.

Les ouvrages qui sont le plus d'honneur à Mignard, sont la coupole du Val-de-Grace, qu'il voulut retoucher au pastel, ce qui a changé le bon ton de couleur en un autre qui tire sur le violet ; & la galerie de Saint-Cloud. Il étoit constamment grand Coloriste : ses carnations sont fraîches, sa touche est légere & facile, ses compositions sont riches & gracieuses, sa pensée est noble & élevée, son pinceau moëlleux, & ses attitudes pleines de noblesse ; mais il lui a manqué un peu de feu, & quelquefois son dessein manque de correction. Ses qualités personnelles le faisoient aimer de tout le monde, & son bon cœur s'est manifesté à l'égard de du Fresnoy, qu'il a assisté jusqu'à la mort. Il étoit lié avec les plus beaux esprits du tems, tels que Racine, Boileau, Scaron, la Chapelle, Moliere, &c.

Son frere Nicolas Mignard, nommé Mignard d'Avignon à cause de son long séjour en cette Ville, a fait aussi de très-bons morceaux dans le Palais des Tuilleries. Il mourut à Avignon en 1668.

On voit dans les appartemens de Versailles le fameux portement de croix de Pierre Mignard, l'Esperance avec trois enfans, la Foi accompagnée de même, Sainte Cécile, une sainte Famille, la Samaritaine, la Vierge couverte d'un voile blanc, un *Ecce Homo*. Il y en a d'autres à Trianon, à Compiegne, au garde-meuble & dans la galerie d'Apollon au Louvre ; à Saint-Cloud ; à Paris dans l'Hôtel de Longueville (aujourd'hui d'Armenonville). On voit six plafonds dans la Maison de feu M. Mansard. On a beaucoup gravé d'après ce Maître.

ROBERT (*Nicolas*) né à Langres vers l'an 1610, peignit pour Gaston de France, Duc d'Orleans, les fleurs & les plantes de son jardin. Cet habile Artiste fit chaque plante sur une feuille de vêlin de la grandeur d'un *in-folio*, avec une exactitude merveilleuse, & représenta sur de semblables feuilles les oiseaux & les animaux rares de la ménagerie du Prince. Gaston fit ranger le tout en divers porte-feuilles, qui se trouvent aujourd'hui dans la Bibliotheque du Roi, rue de Richelieu.

Robert mourut en 1684 :

mais cette collection aussi singuliere par sa rareté, que par sa beauté & l'exactitude du dessein, a été continuée par les Sieurs Joubert, Aubriet, Mademoiselle Basseporte, & fait le plus beau recueil en ce genre, qui soit au monde. Toutes ces mignatures y sont rangées par les classes & les genres auxquels chacune doit se rapporter.

FRESNOY [*Charles-Alfonse du*] né à Paris en 1611, parut Peintre & Poëte, & s'est fait une réputation immortelle, tant par le peu de tableaux que nous avons de lui, que par son Poëme latin sur la Peinture. Il sçavoit le Grec, la Géométrie, & entendoit parfaitement les Poëtes. Il fut ami de Mignard, qui le soutint jusqu'à la mort, & qui a procuré au Public le Poëme latin de *Certe graphica*, dont nous venons de parler: on le compare à l'Art poëtique d'Horace, & il a été traduit en Italien, en Anglois & en François. Du Fresnoy mourut à Villiers-le-Bel à quatre lieues de Paris, en 1665.

Ses ouvrages en France se voyent dans l'Eglise de la Paroisse Sainte Marguerite à Paris, à l'Hôtel d'Armenonville, au Château appellé autrefois de Rincy; aujourd'hui de Livry.

BOURDON [*Sébastien*] né à Montpellier en 1616, peignit à fresque à l'âge de quatorze ans la voûte d'un Château voisin de la Ville de Bordeaux. A dix-huit ans il fut en Italie, où il copia de mémoire un tableau de Claude le Lorrain, de maniere que les Connoisseurs eux-mêmes en furent surpris. Il saisit la maniere du Caravage, & fit des corps-de-gardes comme lui; il imita Bamboche dans ses petites figures.

Après trois ans de séjour en Italie, il revint en France; & peignit à Paris à l'âge de vingt-sept ans, le fameux tableau du crucifiement de S. Pierre, qu'on voit à Notre-Dame. Il peignit aussi dans la suite la galerie de l'Hôtel de Bretonvilliers, ouvrage digne des plus beaux tems de la Peinture. Il fut un des douze premiers qui commencerent en 1648 l'établissement de l'Académie Royale de Peinture, dont il fut Recteur, & mourut à Paris en 1671.

Le Bourdon a embrassé & réussi dans tous les genres de Peinture. Il avoit un genie fécond, beaucoup de feu, de la facilité, & une

grande liberté de pinceau. Il étoit grand Coloriste, mais peu correct dans les extrémités de ses figures : sa touche est extrêmement légere, & sa couleur très-fraîche : il ne suivoit que son caprice, & n'avoit proprement aucune maniere arrêtée. Ses compositions extraordinaires, ses expressions animées, les belles têtes de ses Vierges, dont les attitudes sont aussi variées que gracieuses, ont toujours été estimées.

Les desseins de Bourdon sont pleins de feu, & d'une liberté qui enchante. Il a fait peu de tableaux en Italie ; mais on en voit un beau de lui dans l'Eglise de S. Pierre de Rome.

On trouve à Paris dans l'Eglise de Notre-Dame le crucifiement de S. Pierre, qu'on regarde comme son chef-d'œuvre ; à S. Gervais le martyre de S. Protais, une descente de croix dans l'Eglise S. Benoît, une Nativité dans une chapelle de la Collégiale de S. Honoré, & beaucoup d'autres.

SUEUR [*Eustache le*] né à Paris en 1617, entra de bonne heure dans l'*école* de Simon Vouët, & y fit des progrès si étonnans, qu'il devint bientôt supérieur à son Maître, & peignit dans sa maniere huit grands tableaux du songe de Poliphile, pour être exécutés en tapisseries.

Un genie heureux & fertile, un dessein correct, une composition sage, une ordonnance bien digerée, des idées sublimes, un style noble, l'ont souvent fait nommer le Raphaël de la France. Le Sueur, en effet, a toujours cherché dans ce maître de la Peinture, la simplicité des draperies, la noblesse de ses airs de têtes, son dessein & son expression. Il avoit en partage ces graces nobles & élevées, qui, sans contrainte & sans servitude, ont tous les ornemens de l'art. Il se forma le goût sur l'antique ; mais il sçut si bien y allier les graces de la nature, que sa maniere de peindre & de dessiner n'a rien de dur, de froid, ni de sec. Son pinceau est au contraire moëlleux, facile, & d'une franchise aimable.

Il entreprit en 1645 le petit cloître des Chartreux de Paris, où il représenta en 22 tableaux la vie de S. Bruno, leur Fondateur. Cet admirable ouvrage, terminé en trois années, fit connoître l'étendue du genie de le Sueur, & l'a immortalisé : le 7, le 13 & le 21 sont les

plus beaux ; le dernier, surtout, étoit traité d'une maniere très-sçavante pour la disposition des figures, & les différentes expressions des Religieux qui regardent expirer leur pere.

La France perdit ce grand homme en 1655 à l'âge de 38 ans. Si une plus longue carriere lui eût permis de prendre la couleur Vénitienne, il seroit devenu un Peintre parfait.

On retrouve dans les desseins de le Sueur les beautés qui brillent dans ceux de Raphaël.

Ses ouvrages les plus considérables sont le petit cloître des Chartreux. Dans l'Eglise de Notre-Dame, S. Paul qui prêche à Ephese, & persuade aux Gentils de se convertir & de brûler leurs livres : aux Capucins de la rue S. Honoré, un Christ mourant ; à S. Germain l'Auxerrois, Jesus-Christ chez Marthe & Marie, & le martyre de Saint Laurent ; à Saint Etienne du Mont, la mort de Tabithe ; & dans l'Eglise de S. Gervais plusieurs morceaux.

Dans l'Abbaye de Marmoutiers-les-Tours, Saint Louis pensant les pauvres, d'environ 6 pieds 6 pouces de hauteur, sur 4 pieds 6 pouces de largeur ; S. Sebastien après son martyre, soutenu par des Anges, une femme retire les fléches, une autre ramasse celles qui sont tombées ; même dimension. S. Martin, auquel apparoît la Sainte Vierge, S. Pierre & S. Paul, avec Sainte Agnès & Sainte Thécle : un autre S. Martin en habits pontificaux, 5 pieds 8 pouces sur 4 pieds 6 pouces ; S. Benoît en extase, 5 pieds 8 pouces sur 4 pieds 6 : la tête est parfaite. Une descente de croix ; la Vierge tient Jesus-Christ appuié sur ses genoux ; la Magdeleine, & deux autres femmes, accompagnent la Vierge : le coloris en est beau, & l'expression charmante ; les figures sont grandes comme nature. Un S. Benoît, petit tableau d'environ 2 pieds sur 18 pouces, faisant pendant avec un autre représentant Saint Scholastique. L'Annonciation, dont parle M. d'Argenville, n'est pas dans l'Abbaye, mais dans un Prieuré qui en dépend. On n'y trouve pas non plus le Pere Eternel : il faut s'en rapporter à la liste que je donne ici, l'ayant vérifiée de mes propres yeux.

Dans la maison du Président Lambert, l'apparte-

ment au deuxiéme étage ; appellé les bains ; cinq sujets dans le cabinet appellé *de l'Amour*, & plusieurs autres.

La Chapelle de M. Turgot, Conseiller d'Etat, rue Portefoin, est peinte entiérement de la main de le Sueur.

On voit au Palais Royal Alexandre qui prend une coupe de son Médecin Philippe, en lui donnant une lettre qui l'accusoit de trahison.

Le Roi a un petit tableau représentant Jesus-Christ à la colonne après la flagellation.

Le Sueur a gravé à l'eau-forte une Sainte Famille, & tous les plus habiles Graveurs se sont fait gloire de graver d'après ses desseins.

BLANCHET, (*Thomas*) né à Paris en 1617, s'attacha d'abord à la Sculpture, que Sarasin, à cause de la foiblesse de son tempérament, lui conseilla de quitter pour la Peinture.

Blanchet fut en Italie où il lia amitié avec le Poussin, André *Sacchi*, & le fameux Algarde. Il revint ensuite à Lyon, où il peignit beaucoup dans l'Hôtel de Ville, & y fut élû Directeur d'une *Ecole* académique ; & quoiqu'absent, il fut reçu dans l'Académie Royale de Paris en 1676.

Ce Peintre avoit un génie facile, & un dessein assez correct, la pensée & le style élevés, une riche composition, une belle touche & beaucoup d'expression : son coloris est vrai, & il dessinoit les enfans avec beaucoup d'art.

L'incendie de l'Hôtel de Ville de Lyon, qui consuma une partie de ses ouvrages, lui causa beaucoup de chagrin : il s'étoit fixé dans cette ville, où il mourut en 1689. On y voit ses principaux ouvrages ; & à Paris, dans l'Eglise de Notre-Dame, on trouve le ravissement de S. Philippe après le Baptême de l'Eunuque de Candace ; Cadmus qui tue le dragon, & en seme les dents par ordre de Pallas, se conserve dans les salles de l'Académie.

BRUN, (*Charles le*) né à Paris en 1619, montra dès le plus bas âge qu'il deviendroit un grand homme, & que ses talens illustreroient sa patrie. Dès l'âge de trois ans, il tiroit les charbons du feu pour dessiner sur le plancher, & à douze, il fit le portrait de son ayeul, qui passe pour un beau morceau.

On voit de lui au Palais Royal deux tableaux qu'il peignit à l'âge de quinze ans. L'un est Hercule qui assomme les chevaux de Diomede; l'autre représente ce héros en sacrificateur.

M. le Chancelier Seguier l'envoya en Italie, & l'y entretint pendant six années: il rencontra à Lyon le Poussin qui y retournoit, & qui lui dévoila les mysteres de l'Art, qui ne sont connus que des grands hommes. Le Brun fit même à Rome quelques tableaux dans le goût du Poussin, dont quelques-uns parurent faits de la main de ce dernier.

Ce Peintre, de retour à Paris, exécuta & exposa en public divers tableaux qui le firent regarder comme un des premiers Maîtres de l'Europe. Il fut élû Directeur de l'Académie Royale, à l'établissement de laquelle il avoit le plus contribué. Tous les ouvrages qu'il fit depuis confirmerent la réputation qu'il s'étoit si justement acquise.

Le Brun avoit l'esprit pénétrant, étoit bon historien, grand & magnifique dans ses ordonnances, possédant la poëtique de son Art, sçavant dans l'allégorie & dans toutes les parties de la Peinture: il avoit beaucoup de correction & d'élégance; ses airs de tête sont nobles & gracieux; on trouve dans ses figures une expression admirable, & on lit dans leurs caracteres les passions qui les agitent. Nous avons de lui deux traités; l'un sur la physionomie, & l'autre sur les caracteres des passions, avec des figures qui les rendent parfaitement.

Aucun Peintre n'a mieux observé le Costume que le Brun; il s'instruisoit à fond de sa matiere, soit par la lecture, soit en consultant les sçavans: on souhaiteroit seulement, dans les ouvrages de ce célébre artiste, un coloris plus vrai, plus varié, plus vigoureux, & un peu moins d'uniformité dans ses productions.

Louis XIV le nomma son premier Peintre, l'annoblit en 1662, & le créa Chevalier de Saint Michel. Sa Majesté lui donna dans la suite des armes distinguées, & son portrait enrichi de diamans. Ce fut le Brun qui obtint du Roi l'établissement d'une nouvelle Académie à Rome, où l'on entretient, aux dépens de Sa Majesté, les jeunes gens qui ont de la disposition pour la Peinture, la Sculpture & l'Architectu-

re, & dont les ouvrages ont mérité le prix au jugement des Académiciens de Paris.

Le Brun s'étoit fait une fortune brillante, qu'il soûtint très-bien par ses manieres nobles & gracieuses jusqu'à sa mort, qui arriva en 1690. Il fut inhumé à S. Nicolas du Chardonnet, où sa veuve lui fit construire un tombeau de marbre d'une grande magnificence. Coysevox l'exécuta.

Ses disciples ont été Frere Gabriel, Claude Audran, Verdier, Houasse, Vernausal, *Viviani*, le Fevre, & plusieurs autres.

Les ouvrages de le Brun sont en trop grand nombre pour en faire ici un détail complet ; mais on ne peut gueres se dispenser de parler de quelques-uns, qui ont mérité particulierement les suffrages de tous les gens de goût, & de tous les connoisseurs.

On voit aux Carmelites du Fauxbourg S. Jacques la Magdeleine aux pieds du Sauveur, chez Simon le Pharisien : & Jesus-Christ dans le desert, servi par les Anges, deux grands tableaux admirables. Dans une Chapelle de la même Eglise, une Magdeleine pénitente, qui est un chef-d'œuvre de l'art pour l'expression & le coloris. Dans l'Eglise de Saint Paul le *Benedicite*, petit tableau excellent ; dans la Chapelle du Séminaire de S. Sulpice un plafond superbe qui représente la Vierge, à qui le Pere Eternel tend les bras, avec nombre d'Anges qui la soutiennent : à S. Nicolas du Chardonnet un S. Charles ; le Brun semble s'être surpassé en faisant ce tableau de son Patron. Au Couvent des Picpus le fameux tableau du serpent d'airin.

Le Roi a deux galeries peintes de la main de ce célébre Artiste, & les seuls tableaux qui les enrichissent auroient fait ériger des autels à leur Auteur dans l'antiquité. Sa Majesté en posséde encore un grand nombre qui sont en piles dans la galerie appellée la galerie d'Apollon, dans le Château de Versailles & autres endroits. Les batailles d'Alexandre, & sur-tout la famille de Darius, sont inestimables. M. le Duc d'Orleans a le tableau du *massacre des Innocens*. On trouve encore beaucoup de productions du pinceau de le Brun dans divers endroits du Royaume. On peut en voir un détail assez circonstancié dans la

Vie des Peintres de M. d'Argenville, d'où j'ai tiré ces abrégés des vies des plus célébres Maîtres de chaque Ecole.

COURTOIS (*Jacques*) connu ſous le nom de *Bourguignon*, naquit à S. Hyppolite dans la Franche-Comté, en 1621 : il apprit les premiers principes de ſon pere Jean Courtois, & fut à Milan avec un Officier François, n'ayant encore que quinze ans. Il ſuivit l'armée, deſſina les marches, les ſiéges, les eſcarmouches & les batailles dont il fut témoin. Le Bourguignon fit enſuite connoiſſance avec le Guide & l'Albane, qui ne lui cacherent rien des fineſſes de l'Art. Le Bourguignon vint enfin s'établir à Rome, & peignit de caprice quelques batailles, animé par la vûe de la bataille de Conſtantin, peinte par Jules Romain.

Il donnoit à ſes couleurs un éclat & une fraîcheur ſéduiſantes, & animoit les figures d'un feu réellement martial. Le Prince *Mattia* de Médicis l'employa beaucoup dans ſa belle maiſon de l'*Appeggio*, & le Procurateur *Sagredo* lui fit repréſenter dans une galerie les batailles les plus ſanglantes de l'Ecriture Sainte.

Devenu veuf, & ſans enfans, après 7 ans de mariage, & ſoupçonné d'avoir empoiſonné ſa femme, il prit l'habit de Jeſuite & ſe rendit à Rome, où ſa grande réputation l'avoit devancé : il fit pluſieurs tableaux d'hiſtoire qui ſont fort eſtimés; mais le genre dans lequel il s'eſt fait le plus d'honneur, eſt celui des batailles. Rien n'eſt ſi recherché que ſes ouvrages, & l'on y apperçoit un feu & une intelligence qu'on ne trouve guéres dans les tableaux des Peintres qui ont couru la même carriere. Il mourut à Rome en 1676. On ne lui connoît d'autre diſciple que Parocel le pere.

Les ouvrages de Bourguignon ſont répandus partout : les principaux ſont quatre grandes batailles dans la galerie du Grand Duc, une galerie à Veniſe chez le Procurateur *Sagredo* ; à Duſſeldorf la bataille de Joſué, celle de Conſtantin contre Maxence. Le Roi de France a la bataille d'Arbelle, Joſué qui fait arrêter le Soleil, & Moyſe qui prie pendant le combat des Amalécites.

LOIR (*Nicolas*) né à Paris en 1624, donna au coloris la préférence ſur les au-

tres parties de la Peinture, & se fit une maniere particuliere, quoiqu'il fût éleve de Bourdon.

Loir fut à Rome en 1647, & y dessina d'après nature le paysage & les fabriques des environs de cette Ville : il y peignit Darius qui visite le tombeau de Sémiramis ; & le succès de ce morceau lui acquit une réputation glorieuse.

A son retour en France Louis XIV lui fit peindre plusieurs plafonds dans le Palais des Thuilleries & dans le Château de Versailles : il y représenta, sous l'allégorie du Soleil, l'histoire de ce grand Monarque. On estime infiniment le percé du plafond de l'antichambre du Roi, où la lumiere est répandue avec un grand artifice. Sa Majesté fut si satisfaite des ouvrages de Loir, qu'elle lui assigna une pension de 4000 livres. Loir ne faisoit entrer dans ses tableaux aucun ornement qui ne fût relatif à ce sujet, & qu'il ne renfermât une pensée morale. Son grand talent étoit de peindre les femmes & les enfans. Il avoit un génie si fécond, qu'étant un jour avec des Peintres de ses amis qui disoient qu'on ne pouvoit guéres traiter un sujet d'histoire que de deux ou trois manieres, il gagea qu'il composeroit en un jour douze Saintes Familles si variées que pas une figure ne se ressembleroit : il gagna la gageure. On trouve une quantité de copies qu'il a faites d'après le Poussin, & si belles, qu'on les prendroit pour des originaux. Le grand travail l'épuisa, & il mourut en 1679. François de Troy fut son éleve.

Les caracteres de têtes des figures de Nicolas Loir sont un peu quarrés & peu gracieux, & ses draperies sont lourdes.

Dans la terre du Plessis-Guenegaut, près Villeroy, on voit une belle galerie peinte de la main de ce Maître.

Courtois (*Guillaume*) frere du Bourguignon, naquit en 1628, & fut à Rome avec son frere, où il se mit sous la conduite de *Pietre* de Cortone. Carle Maratte disoit qu'il estimoit davantage les ouvrages de Guillaume Courtois, que ceux de Pietre de Cortone ; & Guillaume, en effet, dessinoit plus correctement, mais il mettoit moins de feu. La goute, qui le tourmentoit, le mit au tombeau en 1679. Pres-

que tous ses ouvrages sont à Rome.

Coypel [*Noël*] né à Paris en 1628, entra dans l'école d'un Peintre d'Orleans nommé Poncet, éleve de Voüet; mais il le quitta à l'âge de 14 ans & se rendit à Paris. Charles Errard, chargé des ouvrages de Peinture qu'on faisoit au Louvre, y employa Coypel qui s'y fit honneur. Il fut reçu à l'Académie en 1659, & devint un de ses plus illustres membres. Il fut nommé Directeur de l'Académie de Rome en 1672, & y mena son fils Antoine Coypel. Noël donna un nouveau lustre à cette Académie, la logea dans un Palais, & y fit mettre les Armes de France. Il peignit quatre sujets de l'Histoire Romaine, destinés pour le cabinet du Conseil à Versailles. Ces morceaux furent exposés à la *Rotonde*, & eurent un applaudissement général.

Noël revint en France en 1676; le Roi lui donna une pension de mille écus, & le nomma Directeur après la mort de Pierre Mignard. Il entreprit à l'âge de 78 ans les peintures à fresque qui sont au-dessus du Maître-Autel des Invalides, & mourut en 1707. Il a laissé deux fils, Antoine & Noël-Nicolas, qui furent ses éleves.

Ses principaux ouvrages sont dans les Eglises de Paris, aux Thuilleries, à Versailles, à Trianon, à Rennes, & un beau morceau dans le plafond de la salle des Gardes au Palais Royal. Son tableau du martyre de Saint Jacques, qui se voit à Notre-Dame, l'a fait regarder comme un des meilleurs Maîtres de l'*Ecole* Françoise.

Fevre [*Claude le*] né à Fontainebleau en 1633, fut successivement éleve de le Sueur & de le Brun. Il réussit si bien dans quelques portraits, que le Brun lui conseilla de s'y attacher. Le Fevre s'y tint, & devint si habile qu'on peut le comparer aux meilleurs Peintres en ce genre : il fut même regardé en Angleterre comme un second Vandick. En effet, la vérité, la ressemblance, le caractere, l'esprit, la vie de la personne semblent animer la toile de ses portraits, où le coloris, la fraîcheur & une touche admirable se font remarquer avec distinction. Le Fevre mourut à Londres en 1675.

Monoyer [*Jean-Baptiste*] nommé communé-

nent *Baptiste*, naquit à Lille en 1635, & s'addonna à peindre des fleurs. Il répandoit une fraîcheur & une vérité si parfaite dans tout ce qu'il peignoit, qu'il ne paroissoit manquer à ses fleurs que l'odeur de celles qui lui avoient servi de modéles. Il imitoit jusqu'à la rosée qui s'y attache le matin.

Baptiste fut reçu à l'Académie en 1663; & s'étant laissé gagner aux instances de Milord Montaigu, il fut à Londres, où il peignit des fleurs & des fruits tout le long de l'escalier de son appartement. Baptiste y mourut en 1699. On ne peut rien ajouter à la légereté de sa main, à la finesse de la touche, & au moëlleux des desseins de Baptiste, qui eut un de ses fils nommé Antoine, pour son disciple.

Le Roi a environ 60 tableaux de ce Maître dans ses Châteaux de Trianon, Meudon, Marly, la Ménagerie. Tous ses ouvrages sont extrêmement recherchés.

FOREST [*Jean*] né à Paris en 1636. Après avoir reçu les premieres instructions de son pere, il fut en Italie, & entra dans l'*école* de Pierre-François *Mola*. En revenant en France il dessina les plus belles vûes qu'il trouva sur sa route, & égala *Mola*, son Maître, pour le paysage, auquel il se donna plus particulierement qu'à l'histoire. Son coloris est terrible, quelquefois même un peu outré, & trop noir; mais on trouve toujours dans ses tableaux un piquant, & ces coups de Maîtres que l'on appelle *réveillons*. C'étoit pour faire valoir de semblables échappées de lumiere, qu'il a employé des tons sourds dans ses ouvrages. Sa touche d'arbres est admirable, accompagnée de beaux sites, & de figures bien dessinées. Tous les curieux se font une satisfaction d'avoir dans leurs cabinets des morceaux de ce Maître, qui mourut à Paris en 1712 sans avoir fait d'éleves.

FOSSE (*Charles de la*) naquit à Paris en 1640: sa famille étoit abondament pourvue des faveurs des Muses. La Fosse son oncle a fait plusieurs Tragédies très-estimées. Charles fut oncle de l'Auteur de *Manlius*; les progrès rapides qu'il fit dans l'*Ecole* du célebre le Brun le rendirent en peu de tems capable de se faire à lui-même une haute réputation. Il puisa à Rome la correction du dessein, & à Venise un pinceau moël-

leux & une intelligence du coloris & du clair-obſcur qui font eſtimer ſes ouvrages. Il fut reçu à l'Académie en 1693, & en fut nommé Recteur dans la ſuite. Il a peint dans la belle maiſon de Milord Montaigu, à Londres, l'apothéoſe d'Iſis & l'aſſemblée des Dieux. Tout ce que la poëtique, la magie du coloris & la belle ordonnance peuvent produire, ſe trouve ramaſſé dans ces ouvrages.

On lui reproche cependant de n'avoir pas employé le vrai ton de couleur de la nature, d'avoir fait ſes figures un peu courtes, & d'être lourd dans ſes draperies. Il mourut à Paris en 1716, & eut pour diſciple François Marot, dont les tableaux ſont fort recherchés.

On regarde comme le chef-d'œuvre de la Foſſe ſon tableau de réception à l'Académie, repréſentant l'enlevement de Proſerpine. Il a peint la coupole de l'Egliſe des Invalides. Le Roi a pluſieurs morceaux de ce Peintre, tant dans ſa collection, que dans la Chapelle de Verſailles, dans celle de Choiſy-le-Roi, &c.

CORNEILLE (*Michel*) né à Paris en 1642, ſe forma en Italie un goût de deſſein qui tenoit beaucoup de celui des Carraches. Le coloris n'eût pas été ſa moindre partie, ſi les couleurs qu'il employoit n'euſſent pas entierement changé, & s'il ne les eût un peu trop fatiguées. Il entendoit fort bien le clair-obſcur, le payſage, deſſinoit correctement, & ſes airs de tête ſont nobles & gracieux. Le Roi l'employa à Verſailles, à Trianon, à Meudon, à Fontainebleau. Il a peint à freſque une chapelle des Invalides. Il avoit un talent ſi particulier pour copier les deſſeins des plus grands Maîtres, qu'on prenoit ſouvent ſes copies pour les originaux. Une fluxion de poitrine jointe à la pierre, dont il ſouffroit beaucoup, le mirent au tombeau en 1708.

Jean-Baptiſte Corneille, frere de Michel, fut auſſi un bon Peintre. Il nâquit à Paris en 1646, fut reçu à l'Académie en 1676, Profeſſeur dans la même Académie, & mourut à Paris en 1695. Les plus beaux ouvrages de l'un & de l'autre décorent les Egliſes de cette Ville & des environs.

JOUVENET [*Jean*] né à Rouen en 1644, eſt regardé comme un des premiers Peintres de France.

Son ayeul Noël Jouvenet, avoit eu le fameux Pouſſin dans ſon *école*. Jean Jouvenet ſe tranſporta à Paris à l'âge de dix-ſept ans, & n'eut point d'autre Maître que la nature, & acquit cette facilité d'exécution qui a toujours caractériſé ſes travaux. Il fit à 29 ans le tableau du *Mai*, dont le ſujet eſt la guériſon du Paralytique; la fierté du deſſein, la belle compoſition, & l'entente du clair-obſcur, s'y font remarquer avec diſtinction. L'Académie le reçut avec un applaudiſſement général en 1675 : ſon tableau de réception, qui repréſente Eſther devant Aſſuerus, eſt un des plus beaux morceaux de la ſalle de l'Académie. Il en fut Directeur, & puis Recteur perpétuel.

Etant devenu paralytique de la main droite à la ſuite d'une attaque d'apoplexie, il s'habitua tellement à ſe ſervir de la main gauche, qu'il a exécuté de cette main des tableaux admirables, entr'autres le morceau appellé le *Magnificat*, qu'on voit dans le chœur de Notre-Dame.

Ce Peintre ne vit jamais l'Italie, non plus que le Sueur : les grands hommes trouvent leur ſuccès dans leur propre genie. Jouvenet mourut à Paris en 1717, & n'a fait qu'un ſeul Eleve bien digne de lui; c'eſt M. Reſtout ſon neveu, Profeſſeur de l'Académie, qui par ſes grands ouvrages & ſes talens, fait parfaitement revivre cet habile homme, auquel le Dictionnaire de Moreri, édition de 1725, & le Mercure de France du mois de Juillet 1730, n'ont pas rendu la juſtice qu'il méritoit. On devoit parler en des termes plus meſurés d'un des plus grands Artiſtes en ſon genre, que la France ait vû ſortir de ſon ſein.

On remarque en lui une maniere fiere & reſſentie, des expreſſions vives, des attitudes vraies; deſſinant de grand goût, inſinuant dans les ombres des réflets ménagés & des coups de lumieres piquans, qui font valoir les tons ſourds du fond, & qui en faiſant connoître ſa grande intelligence du clair-obſcur, dédommagent de la vérité de couleur qui y manque ſouvent, & donnent à ſes tableaux un effet admirable. On ſouhaiteroit que ſon deſſein fût un peu moins chargé.

Ses ouvrages en grand nombre, ſe trouvent dans toutes les Egliſes de Paris.

Les quatre morceaux qui ſont à S. Martin des Champs, & qui ſont exécutés en tapiſſeries, ſuffiroient ſeuls, pour rendre immortel le nom de ce célebre Artiſte. On connoît auſſi de ſa main le tableau excellent de la guériſon des malades ſur les bords du lac de Geneſareth, qui ſe voit aux Chartreux, & les douze Apôtres qui ſont au-deſſous de la coupole des Invalides.

Ses deſſeins ſont rares, parce que M. Reſtout, ſon neveu, en eſt le ſeul poſſeſſeur : on y remarque partout une touche mâle, une hardieſſe de main, un feu & une imagination qui étonnent.

TROY (*François de*) né à Toulouſe en 1645, vint à Paris fort jeune, & ſe mit dans l'Ecole de Claude le Févre qui excelloit dans le portrait. De Troy n'abandonna pas cependant l'hiſtoire, & fut reçu à l'Académie en 1674. L'expreſſion, la correction, le choix des belles formes, beaucoup de nobleſſe, un grand fini, la beauté, la force & l'harmonie de la couleur ſe trouvent raſſemblés dans ſes ouvrages. Il mourut en 1730, laiſſant pour Eléve Jean de Troy ſon fils, qui a été Profeſſeur de l'Académie de Paris, Directeur de celle de Rome, Prince de celle de S. Luc, Secrétaire du Roi du grand Collége, & Chevalier de S. Michel, mort depuis deux ans à Rome, ſur le point de revenir en France. L'un & l'autre ſont regardés comme deux grands Maîtres.

PARROCEL (*Joſeph*) né en Provence en 1648. Son pere étoit d'une famille diſtinguée dans la ville de Montbriſon en Forez ; il s'établit à Brignoles en Provence, où il avoit épouſé la fille d'un Capitaine d'un vaiſſeau ſur lequel ils avoient été pris l'un & l'autre par un Corſaire, conduits à Alger, & enfin relâchés. Il mourut à Brignoles en 1660, laiſſant trois enfans, Barthelemi mort jeune, Louis, & Joſeph, qui s'attacherent tous trois à la Peinture.

Joſeph dont il eſt ici queſtion, reçut les premiers principes de ſon frere Louis, qui s'établit enſuite à Avignon. Joſeph, après quelque ſéjour à Paris, ſe rendit en Italie, & ſe mit à Rome ſous la diſcipline du Bourguignon, qu'il a ſurpaſſé à repréſenter des batailles, ſuivant le dire de bien des Connoiſſeurs. Parrocel parcourut

courut les villes d'Italie, & prit à Venise un beau coloris. Il comptoit même se fixer dans ce pays-là, lorsque la jalousie que fit naître son mérite, lui suscita sept ou huit assassins, qui l'attaquerent la nuit sur le fameux pont *Rialto*. Son courage le tira sain & sauf des mains de ces malheureux, & il prit aussi-tôt le parti de revenir en France, où il a peint avec succès des sujets d'histoire, de caprice & de guerre avec une légereté de touche charmante, & une fraîcheur de coloris admirable. Tout est en mouvement dans ses tableaux, le Soldat a une action propre à exprimer le vrai courage, & le tout ensemble offre aux yeux cette horreur si nécessaire à des sujets de batailles. Il disoit au sujet des tableaux de Vander-Meulen, *que ce Peintre ne sçavoit pas tuer un homme.* Parrocel n'avoit cependant jamais suivi les armées comme lui & le Bourguignon, mais son heureux génie suppléoit à tout.

A ces heureux talens Parrocel joignoit l'amour des Belles-Lettres & une parfaite connoissance de l'Histoire sainte & profane; il avoit même composé des cantiques, qu'il chantoit en travaillant lorsqu'il étoit seul. Pieux sans affectation, trop franc, trop sincere pour être courtisan, charitable envers les pauvres, il mourut en 1704, & laissa deux enfans, l'un M. Charles Parrocel son Eléve, qui a prouvé par ses beaux ouvrages combien il étoit digne successeur des talens de son pere, & mort en 1752. Son cadet est mort à Saint-Malo Chevalier de S. Louis, & Ingénieur en chef de cette ville.

Ses autres Disciples sont M. François Sylvestre, de l'Académie, & deux de ses neveux, Ignace Parrocel, qui s'est attaché à peindre des batailles dans sa maniere, mort en 1722. Et l'autre Pierre Parrocel, qui a pris des leçons de Carle Maratte. Ce dernier a peint une galerie à l'Hôtel de Noailles, dans la ville de Saint-Germain en Laye. Il a laissé plusieurs enfans, entr'autres Joseph, qui a été Pensionnaire du Roi à Rome, & Ignace Parrocel, aujourd'hui en cette ville, où il se distingue par son talent, particulierement pour les décorations & les grandes machines. Il vient de peindre la grande coupole de l'Eglise de l'Abbaye du Mont Saint-Quentin en Pi-

cardie ; & c'eſt de lui que je tiens les inſtructions ſur la Peinture à détrempe que j'ai inſérées dans ma Préface.

CHERON (*Elizabeth-Sophie* (née à Paris en 1648, illuſtra ſon ſexe par ſes talens ſupérieurs dans l'art de la Peinture, comme *Alba Roſa* le fait encore en Italie. Le mérite d'Elizabeth Cheron fut bientôt connu, par les portraits qu'elle fit, & dont la parfaite reſſemblance étoit la moindre qualité. Un beau ton de couleur, un deſſein correct & de bon goût, une entente de l'harmonie, des draperies bien jettées, joints à une grande facilité de pinceau, ſe trouvent réunis dans les ouvrages de cette illuſtre fille. Charles le Brun qui aimoit à ſoutenir les Arts, la préſenta à l'Académie, où elle fut reçue avec diſtinction en 1676.

Elle ne ſe fixa pas au portrait, elle traitoit également bien les ſujets d'hiſtoire ; & ſes talens pour la Poëſie lui firent entreprendre la traduction en vers françois de pluſieurs Pſeaumes de David, & de quelques cantiques, qu'elle orna de figures gravées par ſon frere Louis Cheron. Elle fit auſſi un Poëme des cerifes renverſées, imprimé à la fin de la Batrachomiomachie d'Homere, miſe en vers françois par M. Boivin. Ces ouvrages lui mériterent une place dans l'Académie des *Ricovrati* de Padoue en 1699, ſous le nom de la Muſe *Erato*. Elle cultivoit auſſi la Muſique.

Elizabeth Cheron ſe maria dans un âge un peu avancé avec M. le Hay, Ingénieur du Roi, dont elle n'eut point d'enfans. Elle mourut à Paris en 1711, âgée de quatre-vingt-trois ans.

Son frere Louis Cheron étudia long-tems en Italie, & en rapporta ce caractere antique & ce vrai goût ſi rare dans la Peinture. Il eſt mort en Angleterre en 1713.

Il y a une ſuite de cornalines gravée d'après les deſſeins d'Elizabeth Cheron. Ses tableaux d'hiſtoire ſont une Fuite en Egypte, avec un beau fond de payſage ; la Vierge endormie de fatigue, & les Anges prenant ſoin de l'Enfant Jeſus ; Caſſandre interrogeant un Génie ſur la deſtinée de la ville de Troye, une Annonciation ; Jeſus-Chriſt au tombeau, peint d'après le modele de l'Abbé *Zumbo*. S

Thomas d'Aquin, dans les Ecoles des Jacobins de la rue S. Jacques. Ses portraits hiſtoriés ſont répandus dans Paris.

Boullongne (*Bon*) nâquit à Paris en 1649, & fut Eléve de ſon pere Louis Boullongne, Profeſſeur de l'Académie, dont on voit trois tableaux à Notre Dame, & qui mourut à Paris en 1674. Bon ſe rendit en Italie, où ſon génie facile, ſecondé d'une bonne main, formée par une étude réfléchie des ouvrages des grands Maîtres de ce pays, lui fit une adreſſe ſi ſurprenante à copier leurs tableaux & à imiter leurs manieres, que les yeux les plus clairs-voyans y ont été trompés plus d'une fois.

A ſon retour en France il fut reçu à l'Académie en 1677, & donna pour ſon tableau de réception le combat d'Hercule contre les Centaures. Il travailla enſuite à l'eſcalier de Verſailles, & en 1702 il peignit à freſque dans l'Egliſe des Invalides la chapelle de S. Jérôme & celle de S. Ambroiſe. Louis XIV. l'occupa beaucoup. Il mourut à Paris en 1717.

Ce Peintre compoſoit & deſſinoit bien, & ſon coloris étoit auſſi bon dans les ſujets d'hiſtoire que dans le portrait. Il avoit l'eſprit toujours porté au travail, & ſe levoit de très-bon matin en tout tems. Il ébauchoit ſes tableaux le matin, les donnoit à peindre à ſes meilleurs Eléves, & retouchoit l'après-midi tout leur ouvrage. Un d'eux ayant fait le portrait de ſon Maître, & s'excuſant de ce qu'il n'avoit pas bien réuſſi, ſur la difficulté d'avoir de bons pinceaux: *Ignorant que tu es*, lui dit Boullongne, *je veux faire ton portrait avec mes doigts*: il le fit en effet.

Ce Maître laiſſa deux fils qui moururent jeunes l'un & l'autre. Ses deux ſœurs Geneviéve & Magdeleine peignoient fort bien, & furent reçues à l'Académie Royale.

Ses Eléves ſont Jean-Baptiſte Santerre, Louis Sylveſtre, Jean Raoux, Claude Verdot, Nicolas Bertin, Chriſtophe, Dulin, le Clerc, Tournieres, & Cazes.

Jean Raoux né à Montpellier en 1677, a eu un bon coloris. Il a reſté dix ans en Italie; à ſon retour il fut reçu à l'Académie. Il mourut à Paris en 1734. Quand il a réuſſi dans ſes caprices, il a preſqu'égalé le Rembrant.

Ses Vestales sont charmantes, & son satin est admirable, mais son coloris est un peu foible.

Louis Boullongne s'est aussi distingué dans la Peinture; il s'est acquis beaucoup de réputation, ses morceaux des Invalides lui font un honneur infini. Il est mort en 1734.

HALLÉ (*Claude-Gui*) né à Paris en 1651, eut pour Maître son pere Daniel Hallé, connu par son tableau de S. Jean devant la Porte Latine, que l'on voit à Notre Dame, & par le Martyre de S. Symphorien, à l'Autel de laParoisse de l'Abbaye S. Germain.

Claude Hallé se forma un bon goût sur les beaux morceaux qui sont à Paris, & s'acquit un rang distingué dans son Art. Il ne fut jamais en Italie. Il avoit une belle composition, un coloris gracieux, un dessein correct, une grande intelligence du clair-obscur, & beaucoup de facilité dans l'exécution. Comme il étoit d'un caractere extrêmement doux, & avoit des mœurs bien rangées, son pinceau a toujours produit du gracieux, & jamais rien de libertin. Il se maria en 1697, & mourut à l'âge de quatre-vingt-cinq ans en 1736. Il a laissé deux enfans, un garçon, aujourd'hui Peintre reçu à l'Académie Royale, & qui soutient parfaitement la réputation de son pere. Le second enfant est une fille, que M. Restout a épousée. Les ouvrages du pere sont répandus dans les différentes Eglises de Paris. On voit à Notre Dame Jesus-Christ qui chasse les Marchands du Temple, & dans l'Abbaye de S. Germain des Prés le Martyre de S. Vincent, la Translation de S. Germain, S. Paul sorti des prisons de Lystre, qui empêche son Geolier de se tuer. Le Roi posséde aussi plusieurs tableaux de ce Maître.

SANTERRE (*Jean-Baptiste*) né à Magni près de Pontoise, en 1651, apprit son Art de Boullongne l'aîné; il étoit attentif à tout ce qui pouvoit le perfectionner, & s'occupoit sans cesse à chercher les couleurs inaltérables. M. d'Argenville prétend qu'il n'employoit que l'outre-mer, le massico, le gros rouge-brun, le blanc de craie & le noir de Cologne, pour faire toutes ses teintes, sans y mêler aucunes laques ni stils de grains, & qu'il n'employoit que l'huile de noix. Il avoit ce-

pendant un coloris vrai & tendre, un beau pinceau, & donnoit une eſpéce de tranſparent à ſa Peinture. Il mourut à Paris en 1717.

Ce grand homme deſſinoit correctement, & avoit une expreſſion ſéduiſante, beaucoup de vérité dans les attitudes ; ſes morceaux les plus eſtimés ſont ſes tableaux de caprice. Suſanne avec les deux vieillards, Adam & Eve, les cinq ſens de nature, une deſcente de croix à Saint-Malo, une rêveuſe, une dormeuſe, une liſeuſe à la chandelle, une chanteuſe, une coupeuſe de choux, les curieuſes, la pélerine, la coquette, la femme en colere, la femme qui rend un billet, & autres tableaux de pareil caprice.

Largilliere (*Nicolas de*) né à Paris en 1656, a mérité avec Rigaud d'être appellé le Vandick de la France. Il entra à l'âge de douze ans chez Antoine Goubeau Peintre Flamand, renommé pour les Bambochades ; il en ſortit à l'âge de dix-huit ans, & fut exercer ſon talent en Angleterre. Il paſſa de là en France, & ſe fixa à Paris. Un tableau du Parnaſſe dont il fit préſent à un de ſes amis, lui acquit l'eſtime de tous les connoiſſeurs. On ne parloit que de ſon habileté à peindre les femmes, dont les graces ſembloient augmenter ſous ſon pinceau. Il fut reçu à l'Académie en 1686, dont il fut dans la ſuite Recteur, & Directeur ; & ayant été attaqué d'une paralyſie, il mourut le 20 Mars 1746.

Ses Eléves ſont les ſieurs Milot, & Van-Scuppen, premier Peintre de l'Empereur ; les ſieurs Jans & de Lyens, Oudry, le Chevalier Deſcombes, & le Sr Meuſnier fils.

Desportes (*François*) né en 1661 au village de Champigneul en Champagne, entra dans l'école de Nicaſius, Peintre Flamand, de réputation, établi à Paris. Nicaſius étant mort peu de tems après, Deſportes ne prit d'autres Maîtres que la Nature, & ſe livra à toutes ſortes d'ouvrages dans tous les genres. Il devint habile dans le portrait & dans la Perſpective, & excelloit à repréſenter des animaux, des chaſſes, des payſages, des fleurs, des fruits, &c.

En 1699 Deſportes fut reçu à l'Académie, & il ſe peignit en chaſſeur dans ſon tableau de réception, au milieu des chiens & du gibier, qui ſont peints avec une vé-

rité étonnante. On remarque cette même vérité dans tous ses tableaux ; sa touche est vraie, légere, facile ; il entendoit parfaitement les couleurs locales, la perspective aërienne, & l'effet du tout-ensemble.

Desportes est mort en 1743, laissant pour Eléve un fils habile, qui joint le talent de la Poësie à celui de la Peiture.

Le Roi posséde la plus grande partie des ouvrages de ce Maître, & M. le Duc d'Orléans en a trois morceaux. On en voit aussi dans quelques châteaux & maisons particulieres de Paris & des environs.

Coypel (*Antoine*) né à Paris en 1661, fut Eléve de son pere Noël Coypel, qu'il a surpassé. Antoine fit en Italie une étude particuliere des ouvrages de Raphaël, de Michel-Ange & d'Annibal Carrache, & lia une amitié étroite avec Carle Maratte. Il fit connoître son mérite après son retour en France, & l'on admire encore la beauté de son génie & l'éclat de son pinceau. Il fut nommé premier Peintre de Monsieur, frere unique de Louis XIV. & fut reçu à l'Académie en 1681. Le Roi l'annoblit en 1715, & le fit son premier Peintre. M. le Duc d'Orléans devenu Régent du Royaume, l'employa à peindre la galerie du Palais Royal, où il a représenté l'histoire d'Enée. Ce Peintre travailloit à une suite de l'Iliade, & continuoit pour des tapisseries celle de l'Ecriture sainte, lorsque l'épuisement causé par ses grands ouvrages, le conduisit au tombeau en 1722. Charles Coypel son fils & son éléve, dont les talens pour la Peinture étoient accompagnés de la connoissance des belles Lettres, a composé plusieurs Piéces de théatre, & ses ouvrages pittoresques sont la plupart d'une belle composition, d'une touche facile, & d'un coloris brillant. Il est mort à Paris en 1752.

Rigault (*Hyacinthe*) né à Perpignan en 1663, s'adonna plus particulierement au portrait qu'à l'histoire, & aucun des Peintres François ne s'est fait une réputation mieux méritée, puisqu'on l'appelle communément le Vandick de la France. Rigault fut occupé pendant quelque tems à Lyon ; il passa de là à Paris en 1681, où il fut bientôt connu. En 1695 l'envie de revoir sa mere qu'il aimoit

tendrement, lui fit prendre la route du Rouſſillon. Il la peignit de pluſieurs côtés, fit exécuter ſon buſte en marbre par Coyzevox, & chargea Drevet de la graver. Afin de rendre ce monument de ſon amour filial plus autentique, Rigault l'a laiſſé par ſon teſtament à l'Académie de Peinture.

Rigault fut reçu dans cette Académie en 1700, comme Peintre d'hiſtoire; mais ſon talent fut toujours pour le portrait. Le Roi, les Princes, tous les Seigneurs & Dames de la Cour ſe ſont empreſſés de lui donner de l'occupation, & ſon nom étoit auſſi célébre dans les Pays étrangers qu'il l'étoit en France.

Cet habile Artiſte ſçavoit donner à ſes portraits une reſſemblance ſi parfaite, qu'il ſuffiſoit d'avoir vû la perſonne une fois, pour la reconnoître dans ſon tableau. Il s'étoit fait ſur la phiſionomie des régles ſi bien établies, & pour ainſi dire ſi certaines, qu'il devinoit le caractere des gens, & le rendoit en conſéquence avec bien plus de facilité. Les draperies qu'il ſçavoit varier de cent manieres différentes, font un effet admirable dans ſes tableaux. Les mains, les cheveux ſi difficiles pour tant d'autres, n'étoient qu'un jeu pour lui.

Rigault ne laiſſoit point à d'autres le ſoin d'ébaucher ſes ouvrages; les fonds mêmes étoient de ſa main, & ſans ôter le goût, la belle touche, ſans qu'il y parût même rien de peiné, il les finiſſoit avec une patience admirable: quand il vouloit cependant être prompt dans l'exécution, il expédioit une tête en deux heures de tems; c'eſt ainſi qu'il fit le portrait de ſon beau-pere, & un enfant nud, qu'on diroit être de Vandyck.

Il hiſtorioit preſque tous ſes portraits, & quelques Critiques lui ont reproché le brillant fracas de ſes draperies, qui attire trop l'attention du ſpectateur, & lui dérobe celle qui eſt dûe à la tête du portrait. On pourroit même dire qu'Eole étoit ſans doute à ſes ordres, puiſqu'il lui départoit des zephirs pour agiter l'air par-tout où il vouloit, & comme il le deſiroit, même dans l'appartement le mieux clos: il n'eût pas été poſſible ſans cela, que ſes draperies euſſent pu ſe ſoutenir en l'air auſſi éloignées qu'elles le ſont des figures qui les portent. Les tableaux que Ri-

gault a faits dans ses derniers tems, ne sont pas non plus de la même beauté que les autres; il est vrai que la foiblesse des organes dans un âge avancé, ne peut produire ce que la force de l'âge met au jour. Ce grand homme est mort le 29 Décembre 1743.

Il a eu entr'autres Eleves Nicolas Desportes, neveu du Peintre de ce nom; Jean Ranc, né à Montpellier en 1674, & qui se distingua tellement dans le portrait, comme Rigault, dont il avoit épousé la niéce, que le Roi d'Espagne le nomma son premier Peintre. Il est mort à Madrid en 1735.

On reconnoît dans le beau maniment du crayon de Rigault, jusqu'aux différentes étoffes; le beau fini ne peut être poussé plus loin, & les desseins qu'il a fait au premier coup, sont aussi surprenans pour l'effet.

Les ouvrages de cet illustre Peintre sont répandus dans les familles de France, d'Espagne, d'Angleterre & des autres pays. Il n'a fait que quelques tableaux d'histoire, mais celui où il a représenté le Cardinal de Bouillon ouvrant l'Année sainte, est un morceau égal aux plus beaux de Rubens.

Bertin (*Nicolas*) né à Paris en 1667, entra successivement dans les *écoles* de Vernansal le pere, de Boullongne l'aîné & de Jouvenet. A dix-huit ans il gagna le premier prix de Peinture. M. de Louvois l'envoya Pensionnaire du Roi à Rome: une intrigue avec une Princesse Romaine, qui fut découverte, l'obligea de repasser en France. A son arrivée à Paris, il fut reçu Académicien en 1703; on le nomma Professeur en 1716, & Directeur de l'Académie de Rome peu de tems après; mais ses craintes au sujet de son ancienne intrigue en cette Ville, lui fit refuser ce poste honorable.

Bertin dessinoit correctement; sa maniere de peindre étoit forte, mais gracieuse, & finie: le grand nombre de ses ouvrages annonce la facilité de son genie & de sa main. On dit qu'il réussissoit mieux dans le petit que dans le grand; ses tableaux de cette derniere espece sont cependant très beaux: on peut en juger entr'autres par celui que l'on voit dans la Nef de l'Eglise de l'Abbaye de S. Germain-des-Prés, représentant le Baptême de l'Eunuque de

la Reine de Candace ; la Cananée & la prédication de S. Jean dans le désert, deux tableaux qui sont dans l'Abbaye de Chailly. La plûpart de ses tableaux de chevalet sont dans les cabinets étrangers, particulierement chez les Electeurs de Baviere & de Mayence.

Ce maître mourut en 1736, & laissa entr'autres Eleves M. Toqué, l'un des Peintres d'aujourd'hui les plus distingués dans le portrait.

RIVALZ (*Antoine*) né environ l'an 1667, étoit fils de Pierre Rivalz, Peintre & Architecte de l'Hôtel de Ville de Toulouse, dont le célebre la Fage étoit Eleve. Antoine vint à Paris, & partit ensuite pour l'Italie. Il remporta le premier prix de Peinture de l'Académie de S. Luc à Rome. Le Cardinal Albani, depuis Pape sous le nom de Clement XI, le couronna. Ce Maître fut rappellé à Toulouse, pour remplir les places de son pere, & s'en acquitta avec distinction. Il avoit une touche ferme, un pinceau vigoureux ; son dessein est correct, ses compositions ingenieuses. Il est mort en 1735 à Toulouse, où sont ses principaux ouvrages. Le Chevalier Rivalz, son fils, soutient parfaitement bien la réputation de son pere.

TROY (*Jean-François de*) né à Paris en 1676. Son mérite le fit choisir pour être Directeur de l'Académie de cette Ville, & depuis de celle de Rome ; aussi est-il regardé comme un des bons Peintres de l'*Ecole* Françoise. Il avoit un bon goût de dessein, un beau fini, & un coloris suave & piquant, une magnifique ordonnance, des pensées nobles & heureusement exprimées, beaucoup d'art à rendre les passions de l'ame, des fonds d'une simplicité majestueuse, enfin un genie créateur. On voit beaucoup de tableaux de ce Maître dans les Eglises de Paris, & il a composé des suites considérables, pour être exécutées en tapisseries aux Gobelins.

WATTEAU (*Antoine*) né à Valenciennes en 1684, fut mis dans la même Ville chez un assez mauvais Peintre, & le quitta de bonne heure. Il se joignit à un autre, avec lequel il vint à Paris, où ils travaillerent aux décorations de *l'Opera*. Watteau fit ensuite connoissance avec Claude Gillot, né à Langres en 1673, Dis-

ciple de Jean-Baptiste Corneille, & qui avoit beaucoup de genie pour les figures grotesques, les Faunes, les Satyres, &c. Gillot étoit peu correct, & peignoit assez médiocrement. Il est mort à Paris en 1722. Il prit Watteau avec lui, qui se distingua dans la suite par une plus grande recherche de la nature. Il fut ensuite reçu à l'Académie sous le titre de Peintre des fêtes galantes. Il a été dans le gracieux à peu près ce que Teniers a été dans le grotesque. On trouve dans tous les tableaux de Watteau, une gayeté, une vérité de couleur des caracteres de têtes qui charment : la nature y est rendue d'une maniere frappante, & il y joignoit des excellens paysages, qui servent presque toujours de fonds. La foiblesse de sa santé ne lui permit pas de courir une longue carriere, & il mourut en 1721, âgé de trente-sept ans. Il eut pour Eleves Jean-Baptiste Pater, né en 1695, & qui eut un bon ton de couleur, mais qui négligea trop la partie du dessein : il est mort à Paris en 1736. Nicolas Lancret fut aussi son Disciple : nous en parlerons ci-après.

Vanloo (*Jean-Baptiste*) né à Aix en 1684, a été un des habiles Peintres que la France ait produit. Le Prince de Carignan logeoit par affection ce Peintre dans son Hôtel, où ce Seigneur se faisoit une véritable satisfaction de le voir travailler. Cet illustre Artiste s'est extrêmement distingué dans le portrait, & a fait des tableaux d'histoire d'un effet surprenant ; témoins entr'autres celui de Saint Pierre délivré de prison par un Ange, que l'on voit dans la nef de l'Abbaye de Saint Germain-des-Prés. On remarque dans tous ses ouvrages une touche sçavante, hardie, un beau choix, une composition & un style nobles, un coloris onctueux. Il travailloit avec une facilité, & une assiduité prodigieuses.

Louis-Michel, & Charles-Amédée-Philippe Vanloo, ses fils & ses éleves, sont, celui-là premier Peintre du Roi d'Espagne, & celui-ci premier Peintre du Roi de Prusse. Leur réputation soutient très-bien celle de leur pere ; & le mérite reconnu de M. Charles-André Vanloo, le jeune, frere & éleve de Jean-Baptiste, ne releve pas moins l'éclat de ce nom célébre dans la

Peinture. Le Roi l'a fait Chevalier de l'Ordre de S. Michel, & Gouverneur des Eleves protegés par Sa Majesté.

MOINE [*François le*] nâquit à Paris en 1688, & étudia les premiers principes chez M. Galloche, dont les ouvrages sont connus. Le mérite de le Moine le fit recevoir à l'Académie en 1718. Il peignit ensuite à l'huile le chœur de l'Eglise des Jacobins du fauxbourg S. Germain. Un Amateur qui partoit pour l'Italie, emmena le Moine avec lui; son genie & les études qu'il fit dans ce pays-là pendant un an qu'il y séjourna, le perfectionnerent. A son retour il fut nommé Professeur, & se distingua dans la coupole de la chapelle de la Vierge de l'Eglise de Saint Sulpice. Le Roi le choisit pour peindre le grand sallon de Versailles, qu'on nomme aujourd'hui *le Sallon d'Hercule*, parce que le Moine y peignit son apothéose. Cette grande composition qui offre cent quarante-deux figures, est un monument de la science du Maître, & du progrès de la Peinture en France sous le regne de Louis XV : tout y est d'une fraîcheur, d'une vérité, d'une noblesse & d'un fini admirables. La jalousie que quelques-uns de ses Confreres avoient de son mérite, qui l'avoit fait nommer premier Peintre du Roi, & qui lui valut une pension de trois mille cinq cens livres; la mort de sa femme, qui le chagrina beaucoup; se croyant d'ailleurs mal récompensé pour un si grand ouvrage, où l'on dit qu'il avoit employé pour dix mille livres d'outremer, une noire mélancolie s'empara de lui; il fut attaqué d'une fievre chaude, qui lui dérangea l'esprit, & il se tua enfin par frénesie le 4 Mai 1737, dans le tems qu'un de ses amis venoit le chercher pour le mener à la campagne, afin de le dissiper.

Messieurs Natoire, Boucher, Professeurs de l'Académie, & M. Nonotte sont ses éleves. Les ouvrages des uns & des autres sont assez connus, & les disciples nous annoncent un grand Maître.

LANCRET [*Nicolas*] né à Paris en 1690, fut d'abord éleve de Gillot, & puis de Watteau : il a fait beaucoup de compositions riantes & agréables dans le goût de son dernier Maître; mais il n'en a jamais pû acquérir la finesse du pinceau & la dé-

licatesse du dessein. Il étoit de l'Académie, & mourut à Paris en 1743. On voit beaucoup de piéces gravées d'après ses tableaux & ses desseins.

COYPEL (*Noel-Nicolas*) né à Paris en 1692, perdit son pere, Noël Coypel, à l'âge de quinze ans; mais il continua à suivre le penchant héréditaire dans sa famille pour la Peinture: il fut reçu à l'Académie pendant le Rectorat de son frere Antoine. Le tableau que Noël-Nicolas fit pour le concours proposé par le Roi en 1727, fut trouvé si beau, le coloris en parut si frais, si suave, que le public lui adjugea la pomme; la Cour en pensa sans doute autrement, & la faveur fut partagée entre deux autres Peintres. M. le Comte de Morville, Sécrétaire d'Etat, donna à Noël-Nicolas la somme de quinze cens livres promise au tableau gagnant. Ce Peintre, peu intéressé, offrit de peindre la Chapelle de la Vierge dans l'Eglise de Saint Sauveur pour le seul débourse des couleurs & des échaffauds; mais on eut égard à son grand désintéressement. Ce plafond est d'une fraîcheur admirable; le dessein est correct, le pinceau moëlleux, la touche légere, & on trouve dans tous ses ouvrages une riche composition. Noël-Nicolas est mort en 1737.

SUBLEYRAS [*Pierre*] né à Usez en 1699, fit dès le bas âge des compositions de tous les sujets de l'Histoire sacrée & profane, qui sentoient déja le grand Maître. Son pere le mit à l'âge de quinze ans à Toulouse chez Antoine Rivalz, dont la réputation faisoit grand bruit dans la Province. Le maître fut étonné des progrès du disciple. Il partit pour Paris à l'âge de 25 ans, & les desseins des plafonds qu'il avoit exécutés à Toulouse le firent reconnoître pour mériter de concourir aux prix de l'Académie. Il remporta le premier sur un sujet du serpent d'airin, que l'on voit encore dans la salle du modéle. On le nomma en 1728 pour aller à Rome, où il épousa en 1739 *la Signora Maria-Felice Tibaldi*, célebre pour ses ouvrages en miniature, & qui fut reçue, comme son mari, dans les Académies de S. Luc, & celle des Arcadiens; lui sous le nom de *Protogene*, elle sous celui d'*Asterie*.

Le Pape & les Cardinaux faisoient un cas particulier

de Subleyras. Il a fait le portrait de Benoît XIV, du Cardinal *Valenti* Gonzague, du Prince Electoral de Pologne, de plusieurs Cardinaux, Princes & Princesses Romaines. Ses tableaux d'Histoire sont très-estimés, tant pour le bon ton de couleur, & la délicatesse du pinceau, que pour la beauté de l'ordonnance. Son tempérament foible lui occasionna une maladie de langueur, à laquelle il succomba, & mourut à Rome en 1749. Ses ouvrages sont presque tous en Italie.

TREMOLLIERE [*Pierre Charles*] né en 1703 à Cholet en Poitou, eut pour pere un Gentilhomme qu'il perdit fort jeune. Sa mere voyant son inclination pour le dessein, l'envoya à Paris, où il se mit sous la conduite de Jean-Baptiste Vanloo l'aîné. Sa capacité lui fit remporter plusieurs prix à l'Académie, & partit pour celle de Rome, où il resta six années. Il s'arrêta quelque-tems à Lyon à son retour en France, & peignit dans cette Ville plusieurs tableaux, & des portraits qui firent connoître son mérite. Il fut reçu à l'Académie de Paris en 1737, & fut nommé Adjoint à Professeur la même année. Il est mort en 1739.

Tremolliere sçut allier les graces du pinceau à celles de la composition : l'ordonnance de ses tableaux, le tour de ses figures, la facilité de son génie, & sa correction dans le dessein lui feront toujours tenir un rang distingué parmi les habiles gens.

Il resteroit beaucoup d'autres célébres Artistes dans ce genre, dont on auroit pû parler. Tels sont Jean-Baptiste Blain de Fontenay, né à Caën en 1654, & mort à Paris en 1715. Ses ouvrages surprennent par la vérité, le brillant de son coloris, le moëlleux de sa touche, & l'esprit de sa composition. Les insectes paroissent vivre dans sa Peinture, les fleurs n'y perdent rien de leur beauté. J'aurois souhaité avoir quelques mémoires sur la vie de l'illustre M. Cazes, dont les ouvrages, qui décorent le chœur & la nef de l'Abbaye Saint Germain, immortaliseront la mémoire. Grimoux, mort depuis une douzaine d'années : il a excellé dans le portrait. Sa coûtume étoit de coëffer ses figures avec un bonnet d'une façon assez singuliere, & de les habiller

de fantaisie. Ses tableaux sont dans le goût de Rembrant : son coloris est piquant, suave & moëlleux. Le célébre Oudry, mort depuis un an ou environ, dont les tableaux d'animaux & de chasse sont si parfaits, qu'il peut aller de pair avec tous ceux qui ont excellé dans ce genre. Joseph Vivien, si connu par ses portraits en pastel, où l'histoire, la fable & l'allégorie concourent à embellir sa composition. Et enfin un grand nombre d'autres qui ont mérité les suffrages & l'approbation du public. Mais cet abregé de la vie des Peintres n'étant que comme accessoire à ce Dictionnaire, peut-être même trouvera-t-on mauvais que je sois entré dans un si long détail.

ECONOMIE (*belle*) l'accord, l'ensemble, l'harmonie de toutes les parties qui entrent dans la composition d'un tableau. *Voyez* HARMONIE.

ECORCHER, ôter du tour du noyau d'une figure qu'on veut jetter en plâtre ou en bronze, autant de l'épaisseur de la matiere qui environne ce noyeau, que le Sculpteur ou Fondeur veut donner d'épaisseur à son bronze ou à son plâtre.

ECUELLE, est un ustensile dont les Imprimeurs en taille-douce se servent à mettre leur noir après qu'il a été broyé sur le marbre. Cette écuelle doit être de terre vernissée : on la couvre d'un papier fort ou d'un morceau de carton lorsqu'on y a mis le noir, afin qu'il ne s'y mêle aucune ordure qui pourroit gâter les planches en les encrant.

EFFET, en termes de Peinture, signifie la sensation & le sentiment intérieur qui naissent à la vûe d'un tableau. L'*effet* n'est pas astraint au plaisir que le spectateur ressent, ou qu'il cherche à ressentir, puisque tous les tableaux ne produisent pas ce plaisir. Dans ce dernier cas la Peinture a un *effet*, mais non celui que l'Artiste s'est proposé. On dit alors que telle ou telle partie fait un *mauvais effet*; & dès qu'il y a ce mauvais *effet*, il exclut le plaisir. Quand on dit qu'un tableau fait bien son *effet*, c'est comme si l'on disoit qu'on sent naître à son aspect les mouvemens de l'ame que l'action même y exciteroit, si elle se passoit réellement à nos yeux. C'est-là l'*effet du tout ensemble*. Mais chaque par-

tie de la Peinture faisant son impression particuliere sur l'œil du spectateur & sur son esprit, il en résulte des *effets* relatifs à chacune ; ces effets sont plus ou moins sensibles suivant le plus ou moins de connoissance que le spectateur peut en avoir. Un paysan sera souvent plus frappé de la vivacité des couleurs, que de l'intelligence avec laquelle elles sont distribuées. Il préfereroit en conséquence un tableau chargé de couleurs vives & tranchées, à celui dont les couleurs sçavamment rompues, & le clair-obscur très-bien entendu, ne présenteroit au premier coup d'œil que des couleurs tendres & de peu d'éclat.

Mais la science du Peintre consiste à faire un tableau qui produise un même & bon *effet* sur l'esprit & l'œil généralement de tous les spectateurs. Il faut pour cela donner aux objets représentés les vraies formes qu'ils ont naturellement ; c'est l'*effet* relatif au dessein. Si de plus on donne à ces objets la véritable couleur qui leur est propre, suivant leur position supposée dans le tableau, il en résultera le bel *effet* du coloris. Qu'on ménage ensuite les lumieres & les ombres selon celles que la lumiere produit en effet sur ces corps, lorsqu'ils sont éclairés, ce sera l'*effet* du clair-obscur.

Chaque genre de Peinture doit en général produire tous les *effets*, parce qu'ils sont de l'essence même de la bonne Peinture. Mais l'histoire, le portrait, le paysage, doivent avoir encore des *effets* qui sont propres à chaque genre en particulier. Il suffit, pour l'*effet* d'un tableau d'histoire, qu'il rappelle exactement à l'esprit l'action que l'Artiste a voulu mettre devant les yeux, avec les couleurs locales qui sont propres à faire illusion ; mais on n'exige pas de lui qu'il donne le portrait des acteurs véritablement ressemblant. Dans le portrait simple ou historié on demande pour l'*effet* qui lui est propre, qu'on y trouve la vraie ressemblance, & que l'on puisse au premier aspect être frappé agréablement ou avec déplaisir à la vûe du tableau, comme on le seroit à la vûe de son ami ou de son ennemi représentés. Le bel *effet* d'un paysage consiste dans la représentation des sites bien choisis & bien exprimés. La hardiesse, la fran-

chiſe des contours, les belles proportions & l'exactitude des formes ſont les *effets* particuliers du deſſein ; & l'*effet* propre au coloris, eſt d'achever l'illuſion par le charme de la couleur diſtinctive & naturelle à chaque objet deſſiné. Il eſt peu de tableaux qui, ſans ces qualités, puiſſent faire l'*effet* que le Peintre ſe propoſe : mais l'on peut dire que l'entente du clair-obſcur eſt la principale ſource du bon *effet* ſur l'eſprit des ſpectacteurs. Ceux où cette intelligence eſt ſçavamment miſe en pratique, l'emporte ſur ceux où elle manque, quoiqu'ils ayent d'ailleurs quelques défauts relatifs au deſſein ou au coloris.

Une infinité d'autres choſes ſont requiſes pour le bel *effet* d'un tableau. Vouloir entrer dans leur détail, ce ſeroit s'engager à faire un traité complet de Peinture, puiſque l'*effet* en eſt le réſultat.

EFFUMER, peindre les objets moins ſenſibles, leur donner de la légereté, & répandre comme une eſpéce de vapeur qui empêche d'en diſtinguer les détails.

ÉGRATIGNÉE (*maniere*) genre de fraiſque qu'on nomme auſſi *blanc & noir*, & que les Italiens appellent *ſgraffitto*. On couche ſur le mur un enduit noir de ſtuc, & un blanc par-deſſus : on gratte le blanc avec une pointe de fer, & l'on découvre le noir par hachures, comme on gratte le vernis pour découvrir une planche de cuivre qu'on veut graver ; les traits noirs découverts forment les ombres, & le blanc qui reſte tient lieu des clairs, à la maniere des eſtampes.

Cette maniere *égratignée* réſiſte mieux à l'air que la freſque ordinaire ; mais elle a une ſéchereſſe & une dureté ſi deſagréables, que peu de gens ſe ſont aviſés d'imiter en cela Polydore de Caravage, qui a exécuté beaucoup d'ouvrages dans cette maniere.

ÉGUILLE *ou* AIGUILLE. Abraham Boſſe dit qu'il faut prendre des aiguilles à coudre, caſſées, pour faire les échoppes & les pointes à graver au vernis dur. On peut à la vérité les employer à cet uſage ; mais il eſt difficile d'en trouver de bonnes : les meilleures ſont celles qui ſe caſſent net, & qui ont un grain très-fin. Les plus excellentes pointes ſont faites avec des bouts de burins uſés, que les Couteliers

liers accommodent pour cet usage ; du moins faut-il se servir de ces grosses, quand on grave du grand. Les Quinquaillers en vendent de toutes faites, avec des manches propres à les mettre : ce sont de petits bâtons tournés, garnis de longues viroles de cuivre creuses, qu'on emplit de cire d'Espagne fondue, & l'on y insere les aiguilles pendant qu'elle est encore chaude. Quand à force de s'en servir, elles sont devenues trop courtes, on fait chauffer la virole jusqu'à ce que la cire s'amollisse, & en retirant les pointes, on leur donne la longueur qu'on desire. Il faut en avoir plusieurs de trois ou quatre grosseurs différentes, qui iront en grossissant jusqu'à l'échoppe, qui sera la plus grosse. On leur aiguise d'abord la pointe longue, & également fine à toutes ; on use ensuite par le bout celles que l'on veut faire un peu plus grosses, & l'on y fait une pointe plus ou moins courte, suivant l'inclinaison avec laquelle on tient le manche en les aiguisant, & selon qu'on veut les faire plus ou moins grosses. Par ce moyen elles mordent toutes un peu dans le cuivre, & ne vous empêcheront pas par leur grosseur, de voir l'endroit où vous les placez, ce qui est de conséquence sur-tout quand on grave en petit. Comme il est difficile de leur faire une pointe parfaitement ronde, en les aiguisant sur la pierre, on a imaginé de faire au bout de cette pierre une espece de petit canal, dans lequel on les aiguise en allant & venant le long de ce canal, & en tournant en même tems le manche entre ses doigts.

Eguilles *ou* Aiguilles *de Peintres en émail* : ce sont des instrumens ou outils d'acier & de bois, d'environ quatre pouces de longueur. Une de ces éguilles a une pointe un peu applatie par un bout, & presque en forme de dard, grosse par le milieu comme une moyenne plume à écrire ; l'autre bout est en forme de spatule de la largeur environ d'un petit denier, & de l'épaisseur à peu près d'un sou marqué, & fort poli.

La seconde est pointue par un bout comme une éguille à coudre ; l'autre bout est un peu plus gros & un peu applati. Le bout pointu sert à étendre les teintes sur la plague emboutie, & l'autre pour les mettre à

leur place, lorsqu'il en faut une certaine quantité ; la prat que apprend cet usage mieux que le discours le plus détaillé.

L'*éguille* de buis est un petit morceau de buis bien sec, de la longueur à peu près des *éguilles* précédentes, très-pointu par un bout, rondelet & émoussé par l'autre : avec celui-ci on efface les défauts, & avec le côté pointu on approprie l'ouvrage, lorsqu'il se trouve boueux & peu net. *Encyclopedie.*

ELARGIR les tailles, se dit en termes de Gravûre, non des tailles elles-mêmes, mais de l'espace qu'on laisse entr'elles. On doit regarder l'action des figures, & de toutes leurs parties, avec leur rondeur, observer comme elles avancent ou reculent à nos yeux, & conduire son burin suivant les hauteurs & cavités des muscles & des plis, *élargissant* les tailles sur les jours, les resserrant dans les ombres & à l'extrémité des contours. *Bosse.*

ELEGANCE, en fait de Peinture : M. de Piles dit que c'est l'art de représenter les choses avec choix, de maniere à se mettre au-dessus de ce que le commun des Peintres fait ordinairement ; avec politesse, en donnant aux choses un tour délicat qui frappe les gens de goût ; & avec agrément, en répandant sur tout l'ouvrage ces graces naturelles & piquantes qui plaisent à tous les hommes. On dit l'élégance du dessein ; un peintre *élégant*, contours *élégans*, &c.

ELEGAMMENT, ELEGANT. *Voyez* ELEGANCE.

ELEVATION, en termes de Dessein, se dit de la représentation d'une face de batiment dessiné dans sa hauteur, selon les proportions qu'il a ou qu'il doit avoir. Ce n'est pas assez d'avoir le plan d'un batiment, il est toujours à propos d'en faire dessiner l'*elevation*, pour sçavoir l'effet qu'il doit faire sur l'œil des spectateurs. Le profil est l'*elevation* géométrique & ortographique, qui fait voir le dedans d'un bâtiment. Ce profil s'appelle aussi la *coupe*, quand on en représente qu'une partie : mais l'*élévation* géometrale représente une face du dehors dans sa hauteur.

ELEVE. Ce terme étoit autrefois consacré pour la seule Peinture, & signifie Disciple, qui a étudié sous

un bon Maître : *Eleve* de Raphaël, *Eleve* du Titien, *Eleve* de Jouvenet, &c. Avant l'institution des Académies & des Ecoles publiques de Peinture, les jeunes-gens s'attachoient à des Maîtres particuliers, dont ils suivoient les leçons, & les aidoient dans leurs ouvrages.

Ils prenoient communément leur maniere & leurs défauts, s'ils ne trouvoient pas dans eux-mêmes dequoi suppléer à ce qui manquoit à leur Maître. Aujourd'hui on recommande aux Eleves de ne s'attacher à la maniere d'aucun Maître en particulier, parce que la nature n'a point de maniere.

Depuis quelques années le Roi a établi une pension à Paris, pour les Eleves de Peinture & Sculpture, où ceux qui au jugement des Académiciens, ont mieux réussi dans les tableaux de concours, proposés pour le prix, sont reçus, nourris & élevés aux dépens du Roi pendant trois ans, & sont ensuite envoyés à l'Académie Françoise de Peinture établie à Rome, où ils sont aussi entretenus pendant 3 ans, pour avoir le tems de se perfectionner, & de se former le goût sur les beaux morceaux, tant antiques que modernes, dont l'Italie est abondamment pourvûe.

Dans la Pension de Paris, les Eleves ont des Professeurs d'Histoire sacrée & profane, de Géométrie, Perspective, Géographie & Anatomie. *Voyez* ECOLE, ACADEMIE.

ELOIGNEMENT, terme de Peinture. Ce qui paroît le plus éloigné dans un tableau, s'appelle ordinairement le *lointain* : on dit les figures qui sont dans l'*éloignement*. Le terme de *lointain* se dit plus particulierement du paysage ; ce sont les montagnes & les autres objets qui paroissent fuir à nos yeux, qu'on ne distingue que confusément.

ELOIGNER les objets, terme de Peinture ; c'est les faire paroître éloignés & comme dans le fond du tableau, au moyen d'une dégradation bien observée suivant les régles de la Perspective, & de l'adresse à ménager les ombres & les clairs. Dans la Gravûre on produit cet effet en formant des tailles plus fines, & en les serrant de plus en plus, selon que l'on veut faire paroître les objets dans un plus grand éloignement.

EMAIL (*Peinture en*)

ſorte de Peinture dans laquelle on n'employe que des couleurs minérales & fuſibles. Elle ſe fait ſur les métaux, & en pointillant, comme dans la mignature.

Nous avons conſulté ſur cet article M. Rouquet, de l'Académie Royale de Peinture, qui joint au rare talent de peindre ſupérieurement en émail, celui d'avoir des connoiſſances chymiques, très-étendues ſur tout ce qui regarde cette Peinture. Il a eu la bonté de nous promettre des inſtructions ſur cette matiere, que nous inſérerons dans notre Préface telles que M. Rouquet nous les communiquera : heureux d'avoir trouvé dans cet habile Artiſte ce que les livres n'apprennent pas, ou n'apprennent que très-imparfaitement, le Public devra une éternelle reconnoiſſance à M. Rouquet du préſent qu'il lui fait de cette précieuſe nouveauté.

Email eſt auſſi une couleur bleue, qui a peu de corps. Elle eſt encore appellée azur, dont *voyez* l'article.

Le bleu d'*émail* noircit à l'huile : on l'employe plus heureuſement à la détrempe, & il ſubſiſte fort bien au grand air. Il fait une très-belle couleur employé à la cire. *Voyez* la Préface.

EMAILLER, travailler en émail, peindre avec des couleurs minérales ou provenues des minéraux.

EMAILLEUR, Artiſte qui travaille en émail ; il ne ſe dit guéres que de ceux qui travaillent l'émail au feu de lampe, & qui en font diverſes figures en relief : quand il s'agit de la Peinture, on dit *Peintre en émail.*

EMAILLURE, application d'émail ſur quelque ouvrage. Il n'eſt en uſage que parmi les Ouvriers & les Artiſans. Les Orfévres ſont bien-aiſes quand on leur commande de l'*émaillure*, parce qu'ils vendent l'émail autant que l'or.

EMBLEMATIQUE, tableau *emblematique. Voy.* Embleme.

EMBLEME, métaphore repreſentée en figures, dont l'allégorie eſt ordinairement morale, ou galante, ou hiſtorique, ou ſatyrique, & dont le ſens eſt déterminé par des paroles.

EMBOIRE, en termes de Peinture, ſe dit des couleurs qui reſtent mattes après qu'on les a appliquées : on dit que les toiles nouvellement imprimées, ſont *em-*

boire les couleurs, parce que l'huile avec laquelle les couleurs sont broyées entre aisément dans l'impression, & laisse les couleurs à sec. Les nouvelles toiles ne sont pas si bonnes par cette raison, que celles dont l'impression a eu le tems de sécher & de se consolider.

EMBOIRE se dit aussi d'un moule de plâtre, lorsqu'on le frotte d'huile, ou de cire fondue, avant que d'y couler la matiere dont on doit former les figures. Quand le creux du moule de plâtre est bien sec, & qu'on veut s'en servir, ceux qui sont curieux de leurs ouvrages, ne se contentent pas de le frotter d'huile, mais ils l'emboivent de cire en le faisant chauffer, & mettant de la cire dedans. Lorsqu'on le frotte simplement d'huile, la figure de cire devient ordinairement farineuse, parce que la cire aspire toujours quelques parties du plâtre & réciproquement, ce qui fait que le *jet* n'en est ni si uni, ni si parfait. *Féleb.*

EMBORDURER, mettre une bordure à un tableau.

Un tableau bien & richement *embordure*, paroît & flatte infiniment plus, que lorsqu'il n'a point de bordure.

EMBOUTI, terme de Peintres en émail, qu'ils employent pour dire un peu creux d'un côté, & relevé en bosse de l'autre. Une plaque *emboutie* est celle qui a cette figure; on la leur donne ordinairement, parce que si elles étoient plattes, l'or ou le cuivre se tourmenteroient au feu, & feroient écater l'émail.

EMBRUNIR, terme de Peinture, mettre un ton de couleurs trop sombre & trop noir dans un tableau. Les tableaux un peu anciens deviennent *embrunis*, quand on s'est servi de mauvaises couleurs pour les faire. Les meilleures couleurs prennent même toujours avec le tems, un ton plus *embruni* que celui qu'elles avoient quand le tableau étoit fait nouvellement. On connoît les tableaux repeints à des taches *embrunies*.

EMBU. On dit qu'un tableau est *embu*, dans le même sens qu'on dit *emboire*, dont *voyez* l'article.

EMINENCE, réhaussement de Peinture, de Sculpture, &c. *Dict. de Trev.*

EMMANCHEMENT, terme de Peinture, qui signifie les jointures des mem-

bres au tronc d'une figure : les épaules, les coudes, les fesses, les genoux, les poignets, &c. sont les *emmanchemens*. On ne doit jamais les cacher tellement par des draperies, qu'ils ne se fassent sentir, & comme appercevoir au-dessous : il faut les marquer par les plis, mais avec science & discrétion.

EMPASTEMENT, action de coucher la couleur sur la toile, le bois ou autre matiere. *Voyez* EMPASTER.

En Gravûre on dit l'*empâtement*, pour signifier l'effet que produit le mêlange des points, des tailles & des hachures. Les points de la pointe séche sont trop exactement ronds ; ceux de l'eau-forte plus irréguliers, & d'un noir différent, forment avec les autres un *empâtement* plein de goût. *Ab. Bosse.*

EMPASTER, mettre, coucher de la couleur grassement, sans la trop frotter. On dit un tableau bien *empâté*, pour dire qu'il y a beaucoup de couleurs, & qu'elles y sont mises avec liberté. Ce terme signifie aussi mettre les couleurs à leurs places, sans les noyer ensemble. Cette tête n'est point peinte, elle n'est qu'*empâtée*. *De Piles.*

Empâter, en Gravûre, veut dire mêlanger des points faits avec la pointe séche, & des points faits à l'eau-forte avec les tailles & les hachures. *Voy.* EMPASTEMENT.

EMPREINDRE, imprimer quelque figure sur quelque chose par le moyen de quelque coin ou cachet. Ce terme est vieux & peu d'usage.

EMPREINTE, marque ou impression que fait une chose dure sur une chose plus molle, comme un cachet sur la cire. Ce mot peut avoir deux sens différens ; il signifie aussi une chose gravée, pour en imprimer ou empreindre d'autres. De maniere qu'*empreinte* se dit également & de la chose gravée, comme seroit un cachet, & de l'impression tirée sur la chose gravée. Comme l'on dit un *cachet*, tant de la chose avec laquelle on imprime sur la cire, que de la cire même qui a reçu l'impression.

Quand on veut faire des médailles d'or ou d'autre matiere, l'on imprime une plaque de plomb ou d'étain entre les deux quarrés ou creux de la médaille ; & ce morceau de plomb ayant la

figure, s'appelle l'*empreinte*, & sert pour être imprimée dans le sable, où l'on fait ensuite des médailles de tel métal qu'on veut. *Félibien.*

EMPREINTE *ou* IMPRESSION, premiere couleur que l'on couche uniment sur toute la toile avant d'y dessiner le sujet du tableau.

La couleur de cette empreinte n'est pas si indifférente que la plûpart des Peintres ignorans se l'imaginent. Avant tout il faut faire choix du fonds le plus propre à recevoir les couleurs, le moins capable d'en altérer l'éclat & la vérité, & n'en employer que d'invariables.

L'empreinte des toiles en brun rouge, ou en forte grisaille, ne vaut rien; parce que ces empreintes étant à l'huile, il est presqu'impossible qu'en appliquant pardessus des couleurs délayées de même, elles détachent de cette impression humectée, des parties huileuses, qui portant avec elles la teinte du fonds, corrompent celle des chairs, dont elles alterent l'éclat.

L'impression des toiles en blanc est celle que M. de Piles (note sur le 382 vers de l'Art de la Peinture de du Frenoy) prefere avec raison: elle n'est pas sujette à cet inconvénient; elle a de plus cet avantage, que le Peintre commençant son tableau par l'ébauche de ses figures, le fonds sur lequel elles portent, est un guide qui l'avertit quand il s'égare; & par son secours il évite de donner dans un ton étranger à la nature; vice de ceux qui manquent de coloris.

De plus, les couleurs ne se détachant point du fonds autant qu'il le souhaiteroit, il s'éleve par ce travail à une force inaltérable, à laquelle il n'auroit peut-être jamais atteint: tout autre fonds qui contraste avec les carnations, leur prêtent une vigueur momentanée, qu'elles perdent à l instant.

Titien, Rubens, & les autres grands coloristes modernes, ont suivi cette pratique des fonds blancs, parce qu'ils en sentoient tout l'avantage. Ils n'avoient garde de tenir la conduite de ceux qui pour expédier & trouver plus promptement leur accord, font leur ébauche en grisaille, sur laquelle ils passent ensuite un glacis. Si cette maniere est la plus expéditive, elle n'est ni la plus

durable ni la plus sûre.

Ce n'est pas assez de faire choix du fond le plus convenable, pour conserver les couleurs dans toute leur pureté, il faut sçavoir encore l'art de les employer. Le seul est, selon M. de Piles, de peindre en mettant toujours des couleurs, & non pas en frottant, après les avoir couchees sur la toile. L'illustre Jouvenet, fidéle à ce principe, quoique d'ailleurs médiocre coloriste, avoit une maxime excellente pour maintenir les couleurs dans l'état où elles sortoient de sa palette : il plaçoit toutes ses teintes les unes auprès des autres, & ne faisoit ensuite que les unir ensemble ; aussi voit-on de lui des tableaux qui ont encore tout le brillant & tout l'éclat qu'ils reçurent de la main de leur Maître.

ENCADRER. *Voyez* EMBORDURES, BORDURE.

ENCAUSTIQUE, espéce de Peinture qui, selon Pline, étoit fort en usage chez les Grecs & les Romains, pour l'exécution de laquelle on employoit la cire, des couleurs & le feu, d'où elle pris le nom d'*encaustique. Ceris pingere & picturam inurere.* Pline, Hist. Nat. liv. 35, chap. 11.

Cet Auteur ne dit rien du *faire* de cette Peinture. Le Pere Hardouin, celui qui s'est le plus attaché à interprêter Pline, prétend que la Peinture *encaustique*, & la Peinture en émail, sont une même chose. M. Rollin, ce Grammairien fameux, pensoit que la Peinture *encaustique* est une espéce de mosaïque composée de morceaux de cire colorés approchés les uns des autres, & soudés ensemble au moyen du feu. Mais il est étonnant que M. Rollin n'ait pas remarqué que Pline dit expressément qu'elle s'exécute avec le pinceau, *cum penicillo* ; ce qui détruit absolument l'opinion de M. Rollin.

Il étoit réservé à M. le Comte de Caylus & à M. Majault, Docteur en Médecine de la Faculté de Paris, de dévoiler le mystere : il falloit être Grammairien & Peintre, Physicien & Chymiste pour démêler l'obscurité du langage de Pline. Ces illustres associés réunissant toutes ces parties, qui pouvoit en effet mieux qu'eux nous donner des éclaircissemens sur ce genre de Peinture ?

Nous ne ferons point ici l'historique de leur décou-

verte ; nous renvoyons le Lecteur à notre Préface, dans laquelle nous avons jugé à propos de traiter de toutes les espéces de Peinture. Nous nous y étendons beaucoup plus sur la Peinture *encaustique* que sur les autres, parce qu'un Ecrivain de nos jours s'est efforcé de faire partager la découverte de Messieurs le Comte de Caylus & Majault avec un homme qui ne peut être censé que leur copiste. Nous éviterons d'appuyer ce que nous en dirons sur des autorités frivoles, ou sur des oui-dire. Ce seroit peu respecter le public, ce seroit peu se respecter soi-même.

ENCRE, liqueur dont on se sert pour écrire, pour dessiner, pour imprimer, soit les livres soit les estampes. Il y en a de différentes couleurs, de séche & de liquide. La meilleure pour dessiner ou laver est l'*encre* de la Chine, vraie ou imitée. Quand on n'en a pas, on peut en faire avec du charbon de noyaux de pêches ou du noir d'os ou d'ivoire, du noir de fumée fin & dégraissé, on broye l'une ou l'autre de ces matieres sur le porphyre avec de l'eau bien gommée & un peu de bel indigo. Après l'avoir bien broyée pendant deux heures, on en forme de petites plaques ou des petits bâtons dans des moules frotés de noir, afin qu'ils ne s'attachent pas contre les parois du moule. Quelques-uns y mêlent un peu d'ambre pour imiter l'*encre* de la Chine.

Pour se servir de l'une ou l'autre de ces deux *encres* séches, on met quelques gouttes d'eau claire sur une palette d'ivoire ou d'autre matiere, ou même dans un petit vase ; l'on frotte ensuite avec une de ces *encres*, l'endroit mouillé de la palette, ou le fond du vase, jusqu'à ce que l'eau soit colorée à souhait, après quoi l'on y trempe le bout d'un pinceau, & on en lave ses desseins.

L'*Encre* dont se servent les Imprimeurs en taille-douce, est un mélange d'huile de noix brûlée & du noir d'Allemagne. *Voyez* NOIR, & CANEPARIUS *de altramentis*.

ENCRIER est en termes d'Imprimeurs en taille-douce, une machine dans laquelle ils mettent leur noir pour encrer les planches gravées. L'*encrier* est une espéce de boëte ou caisse de bois ayant des bords seulement de trois côtés, &

faits comme la figure les représente. N°. 28.

ENDUIRE, couvrir une muraille avec un enduit soit pour la disposer à recevoir les couleurs de la Peinture, soit pour les y rendre plus stables & plus adhérentes. *Voyez* ENDUIT.

On appelle aussi *enduire* ou *maroufler* un tableau, quand on y applique par derriere une composition ou enduit, dont on trouve le procédé dans l'article *Composition*.

ENDUIT, en termes de Peinture. *Voyez* COMPOSITION.

ENDUIT, en termes de Peinture, se dit des couches de mortier composé, ou de stuc qu'on applique sur les murailles avant d'y peindre à fresque ou autrement. On le dit aussi des couches de couleurs qu'on met dessus. Un *enduit* de couleurs, un *enduit* de stuc. On l'appelle aussi *incrustation. Félib.*

Pour faire de bons *enduits* il ne faut pas employer le sable aussi-tôt qu'il est tiré de terre, car il fait sécher trop vite le mortier; ce qui fait gerser les enduits. On ne doit pas aussi s'en servir quand il a resté fort long-tems à l'air, parce que l'ardeur du Soleil & la pluie l'alterent, de maniere qu'il se change tout en terre.

ENFONCEMENT. Les Peintres appellent ainsi des bruns sans reflets, qu se trouvent dans le milieu des plis. Il faut les éviter sur le relief des membres; ils les feroient paroître creux & cassés : ils ne doivent se trouver que dans les grands plis des draperies, & dans les jointures des membres.

ENFONCEMENT, est aussi le nom que l'on donne dans la perspective à une ligne supposée la plus éloignée du plan, & qui le termine. *Voyez* PERSPECTIVE.

ENFUMÉ, un tableau *enfumé* est un tableau que le tems a noirci, ou embruni.

ENFUMER. On *enfume* quelquefois les tableaux modernes pour leur donner un air d'antiquité.

ENLEVURE, en termes de Sculpture, se prend pour le relief des figures. *Dict. de Trév.*

On appelle aussi *enlevûres* les élévations de la couleur qui se détache de la toile des tableaux.

ENLUMINER, coucher des couleurs sur une estampe; c'est une espéce de lavis. Tout cet art consiste à mettre sur l'estampe une

couche de colle très-claire d'amidon bien blanc. Cette colle étant séche, on étend sur l'estampe des couleurs gommées, selon le coloris que demande chaque partie, comme si l'on peignoit. On passe ensuite un vernis par-dessus.

ENLUMINEUR, est le nom de celui qui enlumine les estampes.

ENLUMINURE est proprement l'estampe enluminée ; mais on le dit aussi de l'Art même. Le Peintre entend fort bien l'*enluminure.*

La plûpart des couleurs pour enluminer doivent être des teintures ou des couleurs transparentes. Quelquefois on a enluminé des estampes en y peignant à l'huile, après y avoir passé & laissé sécher une couche légere de térébentine. D'autres ont collé des petits morceaux de satins sur l'estampe, suivant les couleurs des carnations & des draperies ; & ayant fait cet espéce d'ouvrage de marqueterie, l'ont fait imprimer avec la même planche, après l'avoir un peu humectée ; & les tailles de la gravûre marquées sur le satin, formoient les ombres. Il faut beaucoup de patience & d'attention pour réussir à cette sorte d'enluminure. Enfin une autre façon d'enluminer, est celle de peindre une estampe collée sur un verre, après en avoir ôté tout le papier. *Voyez* la maniere de le faire dans l'article PEINTURE *sur le verre.*

ENNEMIES, (*couleurs*) ce sont celles qui étant rompues ensemble, ne produisent qu'un ton dur, & qui étant placées l'une auprès de l'autre, présentent un coup d'œil desagréable ou trop tranchant. *Voyez* COULEUR.

ENSEIGNE, petit tableau pendu à une boutique de Marchand, ou à une chambre d'ouvrier, pour marquer son adresse & désigner sa demeure, quelquefois la qualité des marchandises, ou quels sont les ouvrages que l'ouvrier fait. Il y en a quelques-unes de fort bien peintes. Mais quand on veut parler d'un mauvais tableau, on dit que c'est une *enseigne* à bierre.

ENSEMBLE, le tout-ensemble, *ensemble* d'un tableau, d'un bâtiment. Ce sont des termes de Peinture & d'Architecture, qui signifient ce qui résulte de toutes les parties prises conjointement. Selon M. de Piles, c'est une subordination gé-

nérale des objets les uns aux autres, qui les fait concourir tous enſemble à n'en faire qu'un. Dans cette ſubordination les bruns font valoir les clairs, les clairs font auſſi valoir les bruns. L'art du tout-enſemble conſiſte à fixer agréablement les yeux par des liaiſons de lumieres & d'ombres, par des unions de couleurs, & par des oppoſitions d'une étendue ſuffiſante pour ſoutenir les grouppes & leur ſervir de repos. Ce n'eſt pas aſſez que les parties d'un tableau ayent chacune leur arrangement, leur juſteſſe & leurs proportions, il faut encore qu'elles s'accordent *toutes enſemble*, & qu'elles ne faſſent qu'un tout harmonieux.

ENTENDRE, en termes d'arts, ſignifie l'habileté & la ſcience de l'Artiſte, ſoit pour le total, ſoit pour quelques parties ſeulement, dans leſquelles il excelle. On dit, ce Peintre *entend* toutes les délicateſſes de ſon art; il *entend* bien le clair-obſcur; tous ſes morceaux ſont bien entendus.

ENTENDU, en fait d'arts; ce terme ſe dit de l'Artiſte & de ſon ouvrage. Quand il s'agit de l'Artiſte, il ſe prend dans le même ſens que entendre; mais ſi l'on parle de l'ouvrage, le terme *entendu* ſignifie une choſe bien faite, bien exécutée, & travaillée ſelon les régles. Ainſi en termes de Peinture, un morceau bien *entendu*, eſt un tableau bien compoſé, bien ordonné: quand on ajoute bien *entendu* de lumieres, c'eſt-à-dire que les clairs & les ombres ſont ſi bien ménagés que chaque choſe fait ſur l'œil des ſpectateurs à peu près le même effet que les objets qui y ſont repréſentés le feroient en nature.

ENTENTE. On dit d'un tableau, qu'il eſt bien entendu, qu'il y a une belle *entente*; c'eſt-à-dire, beaucoup d'intelligence. On dit, une belle *entente* de lumieres & d'ombres.

ENTOILER, coller ſur une toile. *Entoiler* une eſtampe, un deſſein.

ENTRE-DEUX, terme de Gravûre. Ce ſont des tailles plus déliées que les autres, & que l'on place entre les tailles, pour repréſenter les choſes unies, & qui ont un certain éclat. Les *entre-deux*, qu'on nomme auſſi *entre-tailles*, ſont très-propres à repréſenter les étoffes de ſoie, les eaux, les métaux, & autres corps polis; car ce qui produit ces lui-

ſans, eſt l'oppoſition des bruns contre les clairs.

ENTRELAS, en termes de Sculpture, eſt un ornement à jour, de pierre, de marbre, ou d'autre matiere, qui ſert quelquefois, au lieu de baluſtres, pour remplir les appuis évuidés des tribunes, des balcons, des rampes d'eſcalier.

ENTRE-TAILLE. Terme de Gravûre, qui ſignifie la même choſe qu'Entre-deux, dont voyez l'art.

ÉPARGNE *ou* ESPARGNE. On dit *taille d'épargne*, pour ſignifier une eſpéce de Gravûre. *Félib.* C'eſt la gravure en maniere noire.

EPARGNER, en termes de Peinture, ſignifie ménager un endroit, une figure du tableau, n'y rien coucher deſſus. On dit qu'il faut *épargner* les figures & les fabriques quand on couche le ciel d'un tableau.

EPARGNER. On appelle en Peinture, *épargner* le fond du papier, quand dans un deſſein ou lavis on ne couvre pas le blanc du papier, dont on ſe ſert pour éviter de mettre du blanc au pinceau.

EPARPILLER. On dit qu'un Peintre *éparpille* ſes lumieres, lorſqu'elles ne forment plus des maſſes, & ne ſont point aſſez contraſtées par des ombres qui les ſoutiennent; ce qui éblouit l'œil, qui ne trouve plus cette harmonie, ce repos, un des plus grands charmes de la Peinture.

EPISODE, en termes de Peinture, comme de Poëſie, ſe dit d'une action acceſſoire qu'on ajoute à l'action principale qui fait le ſujet du tableau. Le Démoniaque, qui compoſe un des grouppes du tableau de la Transfiguration peint par Raphaël, peut paſſer pour un *épiſode*. Hérode repréſenté à table avec ſes courtiſans, dans un même tableau, où l'on repréſente S. Jean-Baptiſte décolé dans ſa priſon, eſt auſſi un *épiſode*, quoique le décolement ſoit une ſuite de l'autre ſujet, mais parce qu'il n'eſt pas vraiſemblable qu'on puiſſe voir en même tems, & le dedans de la priſon, où ſe paſſe l'action principale, & le dedans de la ſalle, où Hérode mange avec ſes courtiſans.

EPITHALAME. Les Graveurs de Hollande appellent ainſi certaines eſtampes gravées en l'honneur de quelques nouveaux mariés, dans leſquelles on les repréſente avec des attributs allé-

goriques, convenables à leur état & à leur qualité. Comme les personnes riches sont les seules qui fassent cette dépense, l'on ne tire qu'un très-petit nombre de ces estampes, pour distribuer aux parens & aux amis des mariés. On dore ensuite la planche, on l'embordure, ce qui rend ces sortes de piéces très-rares. Les morceaux les plus gracieux & les plus recherchés de Bernard Picart, sont ses *épithalames*.

EPURE, Dessein fait en grand contre une muraille, sur du carton ou des ais, pour servir de modele à quelque ouvrage. *Voyez* CARTON.

EPREUVE, en termes d'Imprimeur en taille-douce, signifie la premiere, la seconde, troisiéme estampe qu'on vient de tirer d'une nouvelle planche, ou d'une vieille qu'on remet en train. Elle differe de la contre-*épreuve*, en ce que celle-ci se fait avec l'*épreuve*, même fraîchement faite, mise sur la planche par son envers, & qu'après avoir posé sur cette *épreuve* une feuille de papier blanc trempée à l'ordinaire, ensuite une maculature par-dessus, humectée à l'éponge, on renverse les langes sur le tout, on tourne la croisée, & l'*épreuve* passant entre les rouleaux, décalque dessus la feuille de papier blanc une empreinte, qui est à rebours de l'estampe & dans le même sens que la planche est gravée.

EQUESTRE. Ce terme n'est en usage que dans cette phrase, Statue *équestre*, c'est-à-dire, qui représente une figure humaine à cheval. Il ne se dit que des statues jettées en fonte, ou faites en Sculpture. On ne le dit pas d'une figure peinte à cheval, quoiqu'on puisse le dire d'une estampe qui représente en copie une statue *équestre*.

EQUILIBRE, en termes de Peinture, ne signifie pas seulement la balance & la pondération des corps. On dit aussi l'*équilibre* d'un tableau, pour dire que le fond doit être rempli avec une symmétrie qui ne soit point affectée, & que lorsqu'un côté est rempli, l'autre ne doit pas rester vuide, soit qu'il y ait entre beaucoup de figures, soit qu'elles y soient en petit nombre.

EQUIVOQUE. On dit en termes de Peinture & de Gravûre, des contours *équivoques*, pour signifier

des contours qui ne ſont pas aſſez *reſſentis*. Alors ils deviennent *amollis* ; & cela leur arrive quand ils ne ſont pas deſſinés de la maniere qui leur convient, c'eſt-à-dire d'une maniere un peu quarrée dans la Gravûre en petit ; & ſi on ne les forme qu'avec des tailles qui les approchent, cette maniere, qui peut être bonne dans le grand, devient vicieuſe dans le petit.

EREINTER. Les éléves en Sculpture ſe ſervent de ce terme pour dire défaire, gâter, détruire une étude en terre, faite d'après le modele. Ils *éreintent* ordinairement toutes les études qu'ils font aux Ecoles académiques, après l'heure paſſée & l'examen du Profeſſeur.

ESCHAMPIR. *Voy.* BORDER, ECHAMPIR, RÉCHAMPIR.

ESCLAVAGE. Terme de Gravûre, qui ſignifie une maniere gênée, une taille qui n'eſt point *quittée* à propos, mais faite de maniere qu'elle n'eſt pas propre à rendre la ſuivante, & ſervir de premiere à une ſeconde, ou de ſeconde à une troiſiéme. Il ne faut rien dans la Gravûre à l'eau forte, qui ſente l'eſclavage ; cette continuation de la même taille n'eſt d'uſage que dans les ouvrages purement au burin, encore n'y eſt-elle pas fort neceſſaire. *Voyez* LIBERTÉ.

ESFUMER. *Voy.* EFFUMER.

ESGRATIGNÉ. *V.* EGRATIGNÉ.

ESPACER. Obſerver les eſpaces convenables que la perſpective doit faire paroître dans la poſition des colonnes, dans les tableaux où il y a de l'Architecture, ou à l'égard des arbres dans les payſages. Les arbres de ce payſage ſont bien *eſpacés*.

ESPRIT, deſſiner, toucher avec *eſprit*, c'eſt-à-dire avec intelligence, donner aux Eléves & aux figures le caractere & l'expreſſion qu'elles doivent avoir. C'eſt à l'égard du petit particulierement que doit avoir lieu cette régle ; & c'eſt ce qu'on remarque dans les ouvrages de Sébaſtien le Clerc & de M. Cochin le fils, qui excellent dans ce genre en fait de Gravûre, & David Teniers entr'autres pour la Peinture. Il faut pour cet effet toucher les ſujets avec legereté.

ESQUISSE. Terme de Peinture, qui ſignifie l'é-

bauche d'un tableau ; ou un tableau commencé, & qui n'a pas reçu les derniers coups de main du Peintre. Entre les *esquisses*, les unes ne sont proprement que des *ébauches*, des *croquis* ; les autres sont plus finies : dans les premieres la main n'a fait que mettre en masse, & pour ainsi dire, que *croquer* les figures, les grouppes, les ordonnances, &c. c'est ce qu'on appelle en fait de desseins, dessein *heurté*, *croquis*. Dans les secondes, les pensées sont plus digérées, & les figures plus finies.

Il semble néanmoins que le terme d'*esquisse* devroit être affecté aux tableaux commencés en petit, pour servir de modeles aux grands qu'un Peintre fait d'après ces petits ; & l'ébauche devroit s'entendre d'un tableau commencé pour être fini, ce qui n'arrive pas communément aux esquisses.

ESQUISSER, terme de Peinture. C'est faire au crayon ou au pinceau une légere ébauche d'un ouvrage que l'on médite. Les Italiens disent *Schizzo* dans le même sens. On dit, *esquisser* une pensée. Son opposé est *arrêter*, *terminer*, *finir*.

ESSAIS. Petits morceaux de verre qu'on met dans le fourneau lorsqu'on cuit la Peinture sur le verre.

ESTAMPE. Nom que les Peintres & Graveurs donnent à toutes les piéces gravées à l'eau-forte, au burin & en bois. Les Marchands & le commun du peuple les appellent *images*, & celles qui ont été gravées sur cuivre, *tailles-douces*. Les *Estampes* représentent ordinairement à gauche ce qui est à droite dans les tableaux sur lesquels elles sont copiées. Quand on veut la faire venir du même sens que le tableau ou dessein original, ce qu'on est obligé de faire quand il y a des actions qui doivent se faire de la main droite, & se feroient à gauche sur l'estampe si l'on gravoit sur le cuivre du même sens que l'original, il faut alors contre-épreuver tout de suite son trait sur le cuivre, sans le faire d'abord décalquer sur un papier blanc. On peut encore réussir en faisant le dessein sur du papier verni, & le retournant de façon que le côté dessiné regarde la planche, & ayant mis entre deux un papier rougi par derriere avec de la sanguine, on calque son trait dans un

sen

ſens contraire. *Voyez* CONTR'ÉPREUVER.

En fait d'eſtampes, les unes ſont originales, les autres copies. Le terme d'original ſe prend en deux ſens différens quant à la Gravûre. Dans le premier, on entend une eſtampe, non ſeulement deſſinée & gravée, mais composée par le Graveur même, telles que nous en voyons en quantité de Sébaſtien le Clerc, de Callot & de quelques autres. Dans le ſecond ſens ce terme ſe prend ſeulement pour une eſtampe faite immédiatement d'après un tableau ou un deſſein original d'un autre Maître. Une eſtampe copie eſt celle qui a été gravée d'après une autre eſtampe.

Il eſt bien difficile, pour ne pas dire preſque impoſſible, qu'on puiſſe faire, en fait de Gravûre en eſtampes, quelque choſe d'auſſi beau & d'auſſi excellent qu'on le fait avec le pinceau ou le crayon. Mais la Gravûre a l'avantage de nous procurer une infinité de copies d'une même piéce, de ſorte qu'un grand nombre de perſonnes peuvent en avoir chacun la leur, & à un prix fort modique.

Les eſtampes ſont de deux ſortes; les unes ſont gravées par les Maîtres même, ſur leurs propres deſſeins; & lorſque ce ſont des Peintres, on les appelle Gravûre de Peintre; les autres le ſont par des Graveurs qui ne ſe piquent pas d'inventer, & ſe contentent d'être bons ou mauvais copiſtes des ouvrages des autres, ſuivant leur plus ou moins d'habileté.

Tout ce qui eſt gravé par ces derniers eſt toujours une ſimple & vraie copie; mais elles ſont quelquefois copiées; & pour diſtinguer les copies de cette nature de celles qui ne le ſont pas, il faut connoître le burin du Graveur, qui à cet égard eſt l'Auteur original, comme le Peintre dont il a copié le tableau, l'étoit par rapport à lui.

Le mérite du Graveur dans ce genre ne conſiſte pas ſeulement dans la beauté, la délicateſſe, la fermeté &c. de ſon burin, ou de ſon eau forte, mais à bien rendre la vigueur, l'expreſſion, la maniere & l'eſprit du Peintre.

L'excellence d'une eſtampe, comme celle d'un deſſein, ne conſiſte donc pas particulierement dans le maniment, qui a cependant ſon mérite; c'eſt ſur-tout à l'in-

vention, à la grace, comme aux principales parties auxquelles il faut avoir égard.

On voit souvent dans les estampes fort médiocres, une meilleure gravûre & un plus beau burin que dans celles de Marc-Antoine; mais celles qu'il a faites d'après Raphaël, sont en général plus estimées que celles qui sont gravées par les Maîtres mêmes, & de leur invention. Quoique l'expression, la grace, la grandeur que Raphaël sçavoit mettre dans ses ouvrages, ne se trouvent que foiblement dans ces estampes, l'ombre de ce prodige y a des beautés qui saisissent encore beaucoup plus que ce qu'ont fait quantité de graveurs originaux.

Les estampes faites à l'eau-forte par les Peintres mêmes, comme celles du Parmesan, d'Annibal Carrache & du Guide, sont très-belles pour l'esprit, l'expression & le dessein; mais elles ne sont pas à comparer à ce que ces Maîtres ont fait au pinceau, au crayon ou à la plume.

Si les estampes ne peuvent avoir la même beauté que les desseins, elles perdent encore beaucoup de ce qu'elles ont, lorsque la planche commence à s'user. L'esprit s'évanouit, l'expression devient foible, les airs de tête se perdent, & le tout dégénere à proportion, à moins qu'elle ne soit rude dans les commencemens; & dans ce cas, cette rudesse adoucie, on tire les meilleures épreuves.

ESTOMPÉ *ou* ESTOMBÉ, terme de Peinture, qui se dit d'un dessein fait avec du crayon mis en poudre, qu'on applique du côté des ombres, avec des petits rouleaux de papier ou de cuir, sans qu'on y découvre aucune ligne; quelques-uns se servent d'un petit morceau de feutre, ou d'un petit pinceau dont le poil est coupé près de la plume dans laquelle il est enchassé: on passe l'un ou l'autre sur les traits du crayon, & l'on étend ces traits & les hachures, en les adoucissant.

ESTOMPE, petit morceau de papier roulé, ou de feutre, dont les Dessinateurs se servent pour étendre la couleur du crayon, & adoucir ses traits. *Voyez* ESTOMPÉ.

ESTOMPER. *Voyez* ESTOMPÉ.

ESTROPIÉ. Une figure *estropiée* en termes de Pein

ture, eſt une figure mal deſſinée, qui n'eſt pas dans une belle attitude. Les Chinois peignent & deſſinent bien les fleurs & les animaux, mais ils *eſtropient* toutes leurs figures humaines.

ESTROPIER. *Voyez* ETSROPIÉ.

On *eſtropie* une figure, lorſqu'on fait un pied plus long que l'autre, des petits doigts avec une grande main, un bras trop court ou trop long, ſuivant la juſteſſe & les proportions du corps humain.

ÉTAU eſt un inſtrument dont les Graveurs en taille-douce ſe ſervent pour tenir leurs planches, ſans ſe brûler les mains, quand ils les mettent ſur le réchaud, pour faire ſécher le vernis. On en met un, deux, quelquefois trois & quatre, quand la planche eſt grande, & on les attache ſur le bord en quelqu'endroit où il ne doit point y avoir de gravûre. N°. 35.

ETEINDRE, en termes de Peinture, ſignifie confondre : l'un des plus grands défauts d'un tableau, c'eſt de ne pas donner à connoître au premier coup d'œil le ſujet qu'il repréſente, & d'en *éteindre* la figure principale par l'oppoſition de quelques autres, qui ſe préſentent d'abord à la vûe. *Du Freſnoy*.

Quand on donne des couleurs brillantes à des figures qui ne concourent qu'à l'action qui ſemble ſe paſſer dans le tableau, & que la figure principale eſt confondue, ou cachée par celles dont nous venons de parler ; c'eſt alors qu'on dit que cette figure eſt *éteinte*. Il faut donc que la principale figure du ſujet paroiſſe ſous la principale lumiere du tableau, qu'elle ait quelque choſe qui la faſſe remarquer plus que les autres, & que les figures qui l'accompagnent, ne la dérobent point à la vûe.

ETEINDRE ſe dit auſſi d'un clair que l'on affoiblit par quelque demi-teinte, ou que l'on ombre tout-à-fait. Il faut *éteindre* ce clair ; il eſt placé mal-à-propos. Les grandes lumieres doivent *s'éteindre* inſenſiblement vers leurs extrémités. Le blanc, qui eſt une couleur fiere, *s'éteint* par des bruns.

ETENDU, qui eſt coulant, ſans creux ou élévation trop reſſentis. On dit des contours *étendus* : ils conviennent au ſecond âge ou à l'adoleſcence, qui eſt ſvelte & légere.

ETOFFES, se dit des différentes draperies d'un tableau & d'une estampe ; il y en a de luisantes comme celles de soye, & d'autres plus mattes, comme sont celles de laine. On ne doit pas les travailler également ; si c'est du drap blanc, il doit être gravé de largeur, selon que l'étoffe en est grosse ou fine. Les étoffes luisantes se gravent plus roides & plus droites que les autres, parce qu'elles produisent des plis cassés & plats. *Voy.* DRAPERIES.

ETRANGER, en termes de Peinture, se dit du goût & de la touche, eû égard à l'Ecole de la Nation où l'on est. En France un tableau peint par un François, mais à la maniere Italienne ou Flamande, est un pinceau *étranger*. On le dit aussi des morceaux peints dans une Ecole étrangere.

On appelle aussi *lumiere étrangere* une lumiere différente de la principale, & ménagée artistement pour le bon effet du tableau.

ETUDES, terme de Peinture, qui signifie des parties de figures dessinées d'après nature, des bras, des mains, des pieds, des têtes & quelquefois même des figures entieres, lesquelles entrent dans la composition totale d'un tableau : les draperies, les animaux, les arbres, les plantes, les fleurs, les fruits & les paysages ; sont aussi des études qui y servent infiniment.

EVENTAILLISTE, Peintre qui ne peint que des éventails. Il se dit aussi du Marchand qui les fait, ou qui les vend.

EURYTHMIE *ou* belle proportion. Ce terme qui est plus communément d'usage dans l'Architecture, pour marquer la beauté des proportions des membres, est quelquefois aussi employé au même sens dans la Peinture, pour désigner la beauté des parties d'un tableau, & leur accord.

EXAGERATION, en termes de Peinture, se dit de l'application des couleurs pour former les ombres & les jours. Les couleurs perdent beaucoup de leur brillant, quand elles sont employées, ce qui oblige les Peintres à outrer les chairs & les ombres, pour tâcher d'approcher dans un tableau des couleurs naturelles des objets ; & c'est ce qu'on appelle *exagération*.

EXAGERER se dit en Peinture des choses qui sont trop ou beaucoup marquées,

ſoit pour le deſſein, ſoit pour le coloris. Il eſt bon d'examiner ſi les Peintres qui ont *exagéré* les contours de leurs figures, pour paroître ſçavans, n'ont point abandonné le vrai. *De Piles*.

Quand aux couleurs artificielles, le Peintre doit en connoître la valeur, la force, la fonte & l'union, afin d'*exagérer* par les unes, & d'éteindre par les autres, quand la compoſition du ſujet le demande.

EXECUTER, en termes d'Arts, veut dire travailler, mettre en œuvre, réduire en exécution un projet, un plan, un deſſein, un tableau. On dit un morceau *exécuté* avec grace, avec eſprit, avec ſoin, hardiment, légerement, ſçavamment, lourdement.

EXECUTION, travail & maniere d'opérer d'un Artiſte. On dit d'un beau morceau d'Architecture, d'un tableau, &c. qu'ils ſont d'une belle *exécution*, pour dire, qu'ils ſont bien travaillés, ſçavamment faits, & régulierement. *Voyez* EXECUTER.

EXFUMER *ou* ESFUMER, terme de Peinture. C'eſt éteindre un endroit d'un tableau trop éclairé. Il faut *exfumer* cette partie-là, elle eſt trop forte en couleur

EXPLIQUÉ ſe dit, en termes de Gravûre en taille-douce, des objets qui paroiſſent plus ou moins diſtincts, ſelon le plus ou le moins d'éloignement qu'ils ont du devant du tableau. Les arbres qui paroiſſent dans l'eau, comme dans un miroir, doivent être *exprimés* d'une maniere preſque auſſi *expliquée* que ſi c'étoit les arbres mêmes plantés ſur les bords. *Boſſe*.

EXPOSITION. Les Peintres de l'Académie Françoiſe de Peinture, expoſent ordinairement tous les ans leurs tableaux nouveaux, dans la Salle de Peinture au vieux Louvre. Cette *expoſition* commence à la Saint Louis, & dure un mois entier; quelquefois on la prolonge juſqu'à la fin du mois de Septembre. Cette Salle eſt alors ouverte à tout le Public, & chaque Particulier peut dire ouvertement ce qu'il penſe de chaque tableau expoſé. Les Peintres mêmes qui les ont faits, s'y trouvent ſouvent mêlés dans la foule, pour profiter des critiques que l'on en porte, & corriger les défauts réels que les connoiſſeurs y remarquent.

EXPRESSION, terme de Peinture; représentation vraie & naturelle des choses, & sur-tout des mouvemens du corps excités par les passions de l'ame. L'*expression* est la pierre de touche de l'esprit du Peintre. *De Piles.*

L'*expression* est l'ame de la Peinture, le dessein & le coloris en sont le corps. Les principales qualités de l'*expression*, sont la justesse & la vérité, le naturel, la vivacité & la finesse. Raphaël, Jules Romain, le Dominiquin, le Brun, Jouvenet, &c. ont excellé dans l'*expression*. On ne peut donner de régles précises pour bien *exprimer* les différentes passions; chacun doit en user selon son genie, & selon l'étude qu'il a dû en faire: il faut cependant prendre garde que les actions des figures soient toujours naturelles; car les mouvemens de l'ame qui sont étudiés, ne valent jamais ceux qui se voyent dans la chaleur d'une véritable passion. Il ne faut pas non plus faire faire des contorsions aux figures; car il y en a qui s'imaginent avoir donné bien de la vie à leurs figures, quand ils leur ont fait faire des actions violentes & exagérées.

Tout doit être animé de la maniere convenable à l'action; de quelque nature que soit le caractere général de l'histoire qu'on représente, soit enjoué, mélancolique, grave, &c. il faut que cela se fasse remarquer au premier coup d'œil dans toutes les parties du tableau.

Dans les tableaux de la Nativité, de la Résurrection & de l'Ascension de Jesus-Christ, le coloris en général, les ornemens, & tout ce qui s'y trouve, doivent avoir un air gai & riant, excepté les soldats témoins de la résurrection. Le contraire doit s'observer dans le crucifiement, la sépulture, la descente de croix, les Vierges de Pitié, appellées en Italien *Pietà*, c'est-à-dire de la Vierge tenant le corps mort de Jesus-Christ: mais il faut faire une différence entre ce qui est grave, & ce qui est mélancolique. Dans le premier cas, un coloris simplement brun, qui imprime du respect. Dans le second, il doit être forcé & lugubre, & qui inspire de la tristesse. Une chûte de Phaëton doit avoir par-tout une couleur de pourpre rougeâtre, comme si le monde entier étoit enveloppé dans un feu étouffant.

Il a de certaines circonstances qui contribuent à l'expression générale du tableau : telles sont des parties accessoires bien ménagées.

Les habits des figures, leur équipage, leurs marques de dignité, comme sont les couronnes, les masses, les armes, &c. servent à en exprimer les différens caracteres, comme le font aussi les places qu'elles tiennent dans la composition ; car il ne faut pas mettre les personnages les plus considérables, ni les principaux acteurs, dans un coin ni aux extrémités du tableau, à moins que le sujet ne l'exige absolument. On doit à l'habillement faire les distinctions communes & ordinaires de la qualité & condition des personnes, dans l'état actuel de l'action ; & ce seroit une faute de représenter Jesus-Christ ressuscité, comme Jesus-Christ prêchant. La face, l'air & la maniere de faire les actions, décelent le caractere & le genie de la personne représentée ; car un sot ne parle, ne rit & n'agit pas comme un homme d'esprit ; un Paysan n'a pas la contenance d'un homme de Cour. Il faut donc que chaque figure, & même chaque animal, dans un tableau, soit posé dans l'attitude telle qu'elle doit vraisemblablement l'être.

Toutes les expressions des passions & des sentimens, doivent répondre aux caracteres des personnes en qui on les suppose. La joie, la tristesse ne doivent point grimacer dans une personne noble, où tout doit être grand, noble, & au-dessus du commun. Qu'on peigne une Vierge en défaillance à la vûe de la descente de croix de son Fils, il n'y a rien que de raisonnable ; on peut le supposer : mais la posture que lui donne Daniel de Volterre dans son fameux tableau du même sujet, peut-elle trouver des approbateurs ? De telles expressions doivent être pleines de dignités, & les autres choses qui l'accompagnent, doivent avoir un caractere un peu inférieur.

Pour les portraits, il faut bien considérer & étudier le caractere intrinseque de la personne, si elle est grave, ou enjouée, brusque, dure ou douce, & compatissante ; si c'est un homme d'esprit, ou un homme d'affaires ; s'il est poli, bien élevé, ou grossier & du commun, &c. L'attitude & les habillemens

doivent répondre à leurs différens états & caracteres; les ornemens, l'arriere-fond & toutes les parties du tableau, doivent y avoir un rapport immédiat, & concourir avec les traits du visage, à exprimer la ressemblance.

Lorsque la personne a quelque chose de singulier dans la disposition ou dans le mouvement de la tête, des yeux, ou de la bouche, pourvû que cela ne soit pas messéant, il faut l'exprimer & le prononcer par des traits bien marqués; il y a des beautés passageres qui font autant parties de l'homme, que celles qui sont fixes. Vandyck avoit un talent admirable pour les saisir, comme on peut le voir dans le recueil des têtes de ce Peintre.

Les robes & autres marques de dignité, de profession, d'emploi, d'amusement; un livre, un chien, un instrument de musique ou d'autre art, & autres choses de cette nature, sont des *expressions* historiques, qui en ornant le portrait, désignent encore mieux la personne.

Il y a plusieurs sortes d'*expressions* qu'on peut appeller *artificielles*, dont l'Artiste doit faire usage, pour suppléer au défaut du discours historique. Raphaël les a employées en bien des rencontres; un exemple suffira.

Dans son tableau où Joseph interpréte les songes de Pharaon, le nom de Joseph & l'action n'étant pas écrits, on auroit pû supposer tout autre personne devant ce Prince, & toute autre action; Raphaël a déterminé le tout en peignant les deux songes dans deux cercles au-dessus des figures; comme il a fait aussi celui de Joseph, lorsqu'il le raconte à ses freres.

Les Peintres, pour exprimer leurs idées, employent souvent des figures qui représentent, ou rappellent les idées de certaines choses. De tous les Peintres, Rubens a été le plus hardi, & le plus heureux dans le choix & dans l'usage de cette sorte d'*expression*, par figures symboliques, dans la galerie du Luxembourg.

Il faut pourtant avouer qu'on ne sçauroit trop lui passer, non plus qu'aux autres, ce mélange de figures antiques & modernes, de Christianisme & de Paganisme. Elles varient, animent & enrichissent l'ouvra-

ge, & il a eu cette intention ; il aura ſans doute même prévû ce qu'on pourroit en dire ; mais il a préféré l'avantage qu'il y trouvoit, au jugement critique qu'on pourroit en porter.

Une autre ſorte d'*expreſſion* étoit aſſez commune chez les Anciens ; c'eſt celle de l'écriture. Polygnote écrivit ſur les figures les noms de ceux qu'il peignit dans le Temple de Delphes. Les anciens Maîtres Italiens & Allemands enchérirent là-deſſus ; leurs figures étoient proprement des figures parlantes, au moyen des bandelettes & des rouleaux qui ſortoient de leurs bouches, ou qu'elles tenoient à la main, & ſur leſquelles étoit écrit ce qu'ils leur faiſoient dire. Raphaël même & Annibal Carrache ont mieux aimé écrire, que de laiſſer dans leurs ouvrages la moindre choſe ambiguë ou obſcure. Entre pluſieurs exemples, on peut voir le carton l'Elymas, où le Proconſul eſt converti ; le tableau de la Peſte, dont on a l'eſtampe aſſez commune, gravée par Marc-Antoine, & dans laquelle on voit un trait de Virgile, qui en releve beaucoup l'*expreſſion*, parce qu'il convient parfaitement au ſujet.

Raphaël excelloit dans l'*expreſſion* de toutes les parties d'un tableau ; Michel-Ange, pour les ſujets particuliers ; Jules Romain donne un air excellent aux Maſques, à Silene, aux Satires & à d'autres figures de cette nature ; le Dominiquin, Rembrant, pour les portraits, avec Vandyck, le Titien : Rubens, le Sueur & Jouvenet mettoient dans leurs tableaux une vérité & une *expreſſion* admirables. On peut dire en général, qu'il n'y a point de meilleure école pour l'*expreſſion*, que celle de la nature.

EXTERMINER, terme de Graveurs ; éteindre, empêcher l'effet d'un clair ou d'une demi-teinte, par des bruns mal ménagés. Il faut que les jours ſoient vagues, & les demi-teintes fort claires ; car ſi elles étoient noires, elles *extermineroient* l'effet, parce qu'on ne pourroit que difficilement trouver dans les ombres, des bruns pour ſoutenir & donner de la force & de la rondeur. Il faut auſſi bien prendre garde à ne pas *exterminer* les principales lumieres, en affectant par trop d'imiter les couleurs, ſur-tout aux figures de devant ; car cela les empêcheroit d'avancer,

& romproit entierement l'intention du Peintre. *Bosse.*

EXTRAPASSÉ, qui est fait sans mesure & sans conformité aux régles reçues. On le dit des contours & des attitudes qui ne sont pas naturels. Ce terme s'applique aussi aux traits du dessein & de la gravûre, quand ils sont irréguliers & heurtés.

EXTREMITÉS. On appelle *extrêmités* d'un tableau, les parties qui le terminent. Les *extrêmités* des figures sont la tête, les pieds, les mains, les épaules, & les autres emmanchemens des membres. Les *extrêmités* ne doivent jamais être cachées; c'est-à-dire, que si elles sont couvertes d'une draperie, on doit les marquer par des jours & des plis.

F.

FABRIQUE, en termes de Peintures, ce sont en général tous les bâtimens & ruines que les Peintres représentent dans leurs tableaux; mais on le dit plus particulierement de ceux qui se servent d'ornement aux paysages. Le Poussin a peint des *Fabriques* Romaines d'un grand goût.

FACE, visage. La face commence au haut du front & finit à l'extrêmité du menton. La *face* se divise en trois parties égales: la premiere comprend le front, la seconde le nez, & la troisiéme, depuis le nez jusqu'au bas du menton.

Quelques Peintres prennent la longueur de la *face* pour mesure dans les proportions qu'ils donnent au corps humain: d'autres prennent la longueur de la tête entiere. Ceux qui divisent par *faces*, en donnent dix à leurs figures.

Depuis le sommet de la tête jusqu'à la naissance du front, un quart, quelques-uns un tiers de *face*.

Depuis le haut du front jusqu'au bout du menton, une *face*.

Depuis le menton jusqu'à la fossette formée par les clavicules, deux tiers de *face*.

De la fossette au bas des mammelles, une *face*.

Du bas des mammelles au nombril, une *face*.

Du nombril aux testicules, une *face*.

Des testicules au haut du genouil, deux *faces*.

Le genouil contient une demi-*face*.

Du bas du genouil au

coude du pied deux *faces*.

Du coude du pied à l'extrêmité de la plante, une demi-*face*. *De Piles*.

L'homme étendant les bras, a du plus long doigt de la main droite, à l'extrêmité du même doigt de la main gauche, dix *faces*. Voyez PROPORTION.

FACILE, se dit de la maniere de conduire le pinceau & le burin : c'est pourquoi on dit une *maniere facile*, pour marquer le contraire de la maniere *fatiguée*. *Voy*. FACILITÉ.

FACILITÉ, en termes de Peinture, signifie quelquefois la promptitude avec laquelle un Peintre travaille, quelquefois aussi la fécondité de son génie & la légereté de sa touche & de son dessein. On dit aussi qu'une chose est faite avec facilité, quand elle produit tout l'effet qu'elle doit faire, sans avoir un fini trop recherché & peiné, qui rend l'ouvrage froid & languissant. Cette facilité attire d'autant plus nos yeux & notre esprit, qu'il est à présumer qu'un beau travail qui nous paroît facile, vient d'une main sçavante & consommée. C'est dans cette partie qu'Apele se sentoit plus fort que Protogene, lorsqu'il le blâmoit de ne sçavoir pas retirer sa main de dessus son tableau, & de consumer trop de tems à son ouvrage. C'est pour cela qu'il disoit aux Peintres, que ce qui leur portoit le plus de préjudice, étoit leur trop d'exactitude, & que la plûpart ne sçavoient pas ce qui étoit assez. Il est vrai que cet *assez* est difficile à connoître ; ce qu'il y a à faire est de bien penser au sujet, & de quelle maniere on le traitera selon les régles & la forme de son génie, & ensuite de travailler avec toute la *facilité* & la promptitude dont on est capable, sans se rompre si fort la tête, & sans être industrieux à faire naître des difficultés dans son ouvrage. Mais il est impossible d'avoir cette *facilité*, sans posséder parfaitement toutes les régles de l'Art, & sans s'en être fait une grande habitude ; car la *facilité* consiste à ne faire précisément que l'ouvrage qu'il faut, & à mettre chaque chose dans sa place avec promptitude. D'où l'on doit conclure que l'on peut, comme nous l'avons dit, considérer la *facilité* de deux façons, ou comme une diligence & une promptitude d'esprit & de main, ou com-

me une diſpoſition de génie propre à enfanter les ſujets & à lever les difficultés qui peuvent ſe préſenter.

La facilité de la touche conſiſte donc dans la hardieſſe, la liberté & la fermeté du pinceau : mais cette hardieſſe devient un défaut quand elle n'eſt pas fondée ſur la ſcience de l'Art, & que ces coups de pinceaux libres ne font pas à une certaine diſtance tout l'effet d'un pinceau moëlleux & fini.

FACILITÉ, en termes de Gravûre, ſe dit d'un burin conduit avec une maniere aiſée, & qui faſſe ſentir que le Graveur étoit maître de ſon burin. Cette maniere facile dont j'entends parler, eſt celle de Goltzius, Muller, Lucas Kilian, Mellan, & quelques autres, qui ſemblent, en pluſieurs rencontres, ne s'être attachés qu'à faire voir par un tournement de tailles, qu'ils conduiſoient leur burin à leur gré avec beaucoup d'aiſance, ſans ſe mettre en peine de la juſteſſe des contours, des expreſſions, ni de l'effet du clair-obſcur, qui ſe trouve dans les deſſeins & les tableaux qu'on veut repréſenter. *Abraham Boſſe.*

FACTICE (*couleur*) *Voyez* COULEUR.

FAIRE. Ce terme s'entend du maniment du pinceau & du burin ; c'eſt l'habitude de la main de l'Artiſte. On le dit encore du genre de travail, *faire l'hiſtoire*, *faire les animaux*, *faire le payſage* ; c'eſt-à-dire, peindre l'hiſtoire, le payſage, &c. Quand il s'agit du goût & des talens de l'Artiſte, le terme *faire* ſe prend ſubſtantivement ; on dit alors : *ce payſage eſt d'un beau faire*, pour dire qu'il eſt bien touché, que les ſites en ſont d'un beau choix, & que l'enſemble forme une belle harmonie. Mais lorſqu'on parle de la touche, on dit : *faire* moëlleux, *faire* ſec & dur, comme ſi l'on diſoit, peindre d'une maniere ſéche & tranchée.

FANTAISIE, en termes de Peinture, ſignifie quelquefois un tableau qui n'eſt point fait d'après nature. On dit, ce Peintre ne peint que des *fantaiſies*, que de *fantaiſie* : dans le premier ſens c'eſt le groteſque ; dans le ſecond on veut dire qu'il ne peint que d'imagination & de pratique.

FANTASTIQUER ; ce terme n'eſt guéres d'uſage que dans le diſcours fami-

ier, pour signifier travailler
lé fantaisie, sans s'assujettir
ux rigueurs des régles de
'Art. C'est s'abandonner à
on imagination, sans s'arrêter aux usages reçus, au
goût autorisé & reconnu
pour bon par ceux qui passent pour connoisseurs.

FARINE, *donner dans la farine*, expression de
uelques Artistes, qui signient peindre avec des coueurs claires & fades tout
nsemble, qui ne donnent
on plus de vie aux figures
uc si elles étoient faites de
rine. Ceux qui font leurs
arnations fort blanches, &
eurs ombres grises ou verâtres, tombent dans cet
nconvénient. Les couleurs
ousses dans les ombres des
hairs les plus délicates,
ontribuent merveilleusenent à les rendre vives,
rillantes & naturelles; mais
faut en user avec prudene.

FARINEUX, en termes
e Peinture, se dit d'un taeau peint avec des couurs fades & claires, dont
s carnations sont trop blanies, & les ombres trop
ises. *Voyez* FARINE.

FARINEUX se dit aussi en
culpture d'une figure de ci- qui ne sort pas nette du
oule; ce qui arrive lorsque le moule de plâtre n'est pas bien *embu* de cire, parce qu'alors la cire dont la figure est composée, aspire le plâtre, où le plâtre aspire la cire, & il reste quelques *farines* du plâtre adhérentes à la figure, ou il se détache quelques parties de la figure qui demeurent attachées au moule de plâtre.

FATIGUÉE, en termes de Graveurs en taille-douce, se dit de la maniere de graver. La *maniere fatiguée* est opposée à ce qu'on appelle la *facilité du burin*, ou *maniere facile*. Ce qui compose une maniere *fatiguée*, sont une infinité de traits & de points confondus les uns dans les autres, & sans aucun ordre, qui ressemblent plutôt à un dessein, qu'à de la gravûre.

FATIGUER (*Peint.*) se dit d'un tableau que l'on frotte trop en le nettoyant, & d'où l'on a enlevé un peu de couleurs, soit demi-teintes ou glacis.

FAUX-JOUR. On dit qu'un tableau est placé dans un *faux-jour*, lorsque la lumiere naturelle qui entre dans la chambre où il est placé, ne vient pas du côté d'où le jour artificiel du tableau paroît venir. C'est-à-dire, lorsque les objets peints

dans le tableau, font éclairés d'une façon différente de celle que le feroit les mêmes objets en nature placés dans le même endroit, & éclairés par la lumiere naturelle. Quand les tableaux font ainfi placés, on ne peut voir la moitié de leurs beautés & de leurs perfections.

FÉCES. On appelle ainfi en Peinture la lie des couleurs, qui refte lorfqu'elles font mal broyées. Les couleurs de terre *fécent* beaucoup. On trouve *feffer*; mais il doit s'écrire par un *c*, & non par deux *ff*, parce qu'il vient du mot latin *fæx*.

FECER. *Voy*. FECES.

FECONDITÉ, en termes de Peinture, fe dit de l'abondance des penfées, & des compofitions d'un Peintre ou d'un Deffinateur. De la Fage n'eût point de pareil pour la *fécondité* de génie, pour l'abondance des penfées & fa prodigieufe facilité. Il s'étoit borné au deffein. La *fécondité* confifte dans la facilité de l'invention.

FER, métal compofé d'une terre groffiere & d'un principe inflammable affez peu liés enfemble, ce qui rend le fer fujet à la rouille. L'ocre eft une terre ferrugineufe, de même que le brun-rouge. Le fer eft auffi la bafe d[u] bleu de Pruffe; qui fe fai[t] de la maniere fuivante.

Faites du potéche en pre[-]nant trois livres de tartr[e] crud, & trois livres de fal[-]pêtre entier, vous pilerez l[e] tout enfemble, & le met[-]trez dans un pot de terr[e] non vernis, fur un feu bie[n] ardent : lorfque toute l[a] matiere eft bien fondue vous la verfez fur une pierr[e] ou table de marbre poli[e]. Vous mettrez enfuite dar[ns] un pot de fer neuf, quatr[e] livres de fang de bœuf ave[c] vos fix livres de potéche & vous ferez cuire le to[ut] jufqu'à ficcité, & que [la] matiere ne fume plus. R[e]tirez-la par morceaux, & [la] mettez dans un creufet, c[.] vous la ferez fondre dans [un] fourneau. Pendant ce tem[ps-]là vous ferez bouillir fix pi[n]tes d'eau, que vous réduir[ez] à cinq : retirez la matie[re] du creufet, & l'ayant pil[ée] après qu'elle eft refroidi[e] mettez-la dans un bacq[uet] neuf, & verfez votre e[au] bouillante deffus, en remua[nt] toujours avec une verge [de] fer ou une baguette de bo[is] jufqu'à ce qu'elle foit bi[en] diffoute ; alors vous co[u]vrirez bien le bacquet, [&] vous mettrez cinq onces [de] vitriol d'Angleterre dans [.]

autre bacquet neuf, avec deux pintes d'eau bouillante. Le vitriol étant dissout, vous le passerez par un tamis de futaine, à travers lequel vous aurez auparavant filtré la premiere lessive; mais vous ne mêlerez pas la dissolution de vitriol avec elle.

Faites une troisieme lessive avec six onces d'alun, que vous réduirez en poudre, & ferez bouillir dans sept pots d'eau. En même tems vous ferez bouillir vos deux autres liqueurs, chacune à part, & lorsqu'elles seront bien bouillantes, vous les mêlerez toutes ensemble dans un bacquet, ayant soin de bien les mêler avec une grande cuillere de bois, ou une spatule, pour empêcher que votre matiere ne s'enfuye, parce qu'elle écume beaucoup. Vous la remuerez toujours jusqu'à ce qu'elle n'écume plus; laissez ensuite reposer la liqueur, & après en avoir décanté l'eau, ou presque toute tirée, jettez la matiere sur le tamis de futaine, pour la laisser égoutter. Vous la mettrez ensuite dans une terrine vernie, & jetterez dessus peu à peu une livre & demie d'eau-forte commune, qui y fera élever des petites bulles; remuez bien le tout, & lorsqu'elle ne fera plus de bulles, vous y verserez de l'eau de riviere tant qu'elle ne soit plus salée; reversez ensuite votre couleur sur votre tamis de futaine, garni de papier brouillard: lorsqu'elle sera égouttée, vous la mettrez sur des tables de plâtres ou de briques bien unies, pour achever de la faire sécher hors de la poussiere. Le tout vous donnera une livre & demie de couleur.

FERME. Un pinceau *ferme*, un burin *ferme*; c'est-à-dire, conduit avec hardiesse, & d'une maniere à faire connoître que le Peintre ou le Graveur possédoient bien leur Art.

FERMETÉ de la touche. *Voyez* FERME.

FERMOIR; outil d'acier en forme de ciseau à trois dents, dont se servent les Sculpteurs quand ils travaillent des pierres de Saint Leu, de Trossi, de Tonnerre, ou d'autres moins dures que le marbre.

Ils ont aussi des fermoirs ordinaires, & faits comme ceux des Menuisiers. N°. 29.

FERRETTE D'ESPAGNE, minéral participant du fer, dur, compacte, pesant, disposé en aiguilles

pointues, de couleur brune-rougeâtre, mais devenant rouge comme du sang à mesure qu'on le met en poudre. Le plus estimé, & le meilleur, est celui qui nous vient d'Espagne; il a des lignes noirâtres par dehors. On l'appelle aussi *pierre hematite*, *harderic*, & *pierre sanguine*, il ne faut cependant pas le confondre avec la sanguine dont on fait les crayons. Celle-ci vient d'Angleterre, & differe de la précédente en ce qu'elle n'est pas en aiguilles, ni si dure.

On peut imiter la *ferretté* d'Espagne, en stratifiant dans un creuset de la limaille de fer & du soufre en poudre; on couvre le creuset, & on le met au feu de roue pendant cinq à six heures. La *ferrette* est un des minéraux qu'employent pour leurs couleurs les Peintres sur le verre. *Félib.*

FESTON, ornement de fruits, de feuilles & de fleurs liées ensemble en forme de guirlande, & suspendu par les deux bouts. Les anciens en faisoient de gros faisceaux ou cordons dont ils ornoient leurs temples & en paroient les frontispices & les façades dans les jours de solemnité. Ils laissoient tomber les extrêmités par gros bouquets. C'est ce qu'on imite dans les tableaux & dans l'Architecture où l'on fait non-seulement les festons des fruits & des fleurs, mais de plusieurs autres choses qui ont rapport au lieu & au sujet que l'on orne.

FEU se dit en Peinture de l'expression vive & animée des figures qui entrent dans le sujet d'un tableau, des traits hardis & marqués qui caractérisent chaque chose représentée, de l'invention, & même de la composition de tout l'ensemble d'un tableau. On dit alors: ce Peintre avoit un grand *feu* d'imagination.

FEU D'ATTEINTE, terme de Peintre sur le verre. C'est un feu vif & âpre que l'on donne au fourneau dès le commencement de la cuisson du verre peint. Il est rare de réussir quand on donne aux piéces un feu d'atteinte, parce que souvent par ce moyen on perd tout en brûlant les couleurs & en cassant les piéces.

FEUILLE & FEUILLER, représentation des branches des arbres garnies de leurs feuilles. Chaque Artiste a sa maniere pour le *feuillé*; mais la régle générale est, qu'il vaut mieux le représenter

représenter par des masses d'ombres, relevées par des masses de clairs variées dans leurs teintes & dégradées insensiblement ; on fortifie ensuite le tout par des coups de pinceau & des traits plus clairs que le fond. Ces traits doivent suivre le sens dans lequel poussent les branches & les feuilles : mais il faut éviter les détails qui dégénerent en sécheresse. S'ils sont permis, c'est seulement dans les pointes des branches, & dans celles qui sont tout-à-fait sur le devant du tableau.

Ce terme se prend aussi substantivement. On dit, le *feuiller* de ces arbres est admirable ; l'effet de ce *feuiller* est charmant. Tous les Peintres ne *feuillent* pas de la même maniere : les uns ne font que de grandes masses d'ombres relevées de quelques masses de clairs dégradés ; d'autres le font par une infinité de petits points allongés de différentes teintes ; d'autres comptent, pour ainsi dire, toutes les feuilles ; & c'est la plus mauvaise maniere. Mais de quelque façon qu'un Peintre travaille le *feuiller* d'un arbre, il le sera toujours bonne, dès qu'elle produira sur l'œil l'effet qu'elle doit faire.

FIDELITÉ, en termes de Peinture, signifie l'exactitude d'un Peintre à représenter les choses & les figures conformément au costume ; c'est-à-dire au caractere, aux façons de faire, aux habits, aux armes, &c. des gens qui font l'action représentée, & aux pays où elle s'est passée. On dit aussi la fidélité d'une copie, d'un trait, pour signifier sa conformité avec l'original.

FIER, en termes de Peinture, se dit de la touche & des couleurs. On appelle couleurs *fieres*, les couleurs vives, éclatantes, comme le blanc, le vermillon, &c. On dit que les touches d'un tableau sont fieres, quand les couleurs sont heurtées, & que les teintes ne sont pas adoucies & noyées ensemble. On dit aussi qu'un tableau est touché *fierement*, avec *fierté*, pour signifier la même chose. Un dessein *fier* est un dessein dont les traits sont marqués & coulés hardiment sans tâtonner. Une copie de dessein ou de tableaux n'a jamais la *fierté* de l'original. La maniere de Michel-Ange est fiere & terrible.

FIER, en termes de Sculpture, se dit du marbre & des pierres dures trop su-

jettes à éclatter quand on y travaille. Ceux qui ont le grain fin sont sujets à ce défaut.

FIERTÉ. *Voyez* FIER.

FIEREMENT. *Voyez* FIER.

FIGURE, terme en usage parmi les Artistes, pour signifier tout ce qui peut être représenté par des lignes. On dit des *figures* de Géométrie, d'Astronomie, &c.

En Peinture on restraint sa signification aux figures humaines. La plûpart des Paysagistes ne sçavent point faire la *figure*. Peindre la *figure*. Annibal Carrache disoit qu'il ne croyoit pas qu'on dût faire entrer plus de douze *figures* dans un tableau. Il n'entendoit pas parler des batailles, des marchés publiques, &c.

FIGURE A LOUER; c'est ainsi qu'on appelle, en termes de Peinture, des figures inutiles dans un tableau, & qui ne font rien au sujet.

FIGURER, en termes de Peinture, ne se dit guéres; on dit plutôt, faire la *figure*, pour dire dessiner ou peindre des figures humaines. *Voyez* FIGURE.

FIGURINE. On donne ce nom en général à toutes les figures en petit qui ornent les paysages & les petits tableaux; mais particulierement à celles qui ne sont pas recherchées, & finies avec soin.

FILARDEUX, se dit du marbre & de la pierre qui n'est pas également pleine, & qui se trouve avoir des veines plus dures que le reste.

FINESSE, se dit de l'expression & de la touche. La premiere s'entend de la vérité de l'expression, relativement au caractere des personnes & à la circonstance de l'action. La finesse de la touche s'entend des coups hardis, fermes & expressifs qui caractérisent & donnent la vie aux figures & aux autres objets.

FINI, en termes de Peinture, se dit d'un tableau travaillé avec grand soin jusqu'aux moindres parties. Il se dit aussi d'une touche fine, délicate & ménagée jusqu'au dégré de perfection dont le Peintre étoit capable. On dit, c'est un morceau *fini*; ce tableau est d'un beau *fini*, d'un grand *fini*. Il se dit aussi d'un dessein perfectionné & arrêté.

FINIMENT, ne se di guéres que des petits ouvrages de portraitures & de mi

gnature, qui ſont travaillés avec une grande delicateſſe & beaucoup d'exactitude. M. Félibien dit que ce terme eſt uſité particulierement pour la Peinture en émail.

FINIR, en termes de Peinture; ſignifie travailler avec une ſcrupuleuſe exactitude & avec une grande attention. *Voyez* les deux articles précédens. Ce Peintre, dit-on, a de grandes parties, mais il ne *finit* pas.

FLAMBOYANT, en termes de Peinture, ſe dit des contours. Il faut toujours deſſiner *flamboyant* & reſſemblant à la flamme & au ſerpent. *Dufrênoy*. Il faut cependant prendre garde qu'en donnant cette forme aux membres, on ne faſſe pas paroître les os briſés. Cette maniere de deſſiner donne de la grace aux parties, & je ne ſçai quoi de vif, de remuant & d'animé.

FLATOIR, outil d'Artiſans qui travaillent en métaux. C'eſt un petit marteau dont ſe ſervent particulierement les Graveurs. Celui des Monnoyeurs eſt un gros marteau peſant ſept ou huit livres. Il eſt fait en façon de corne de bœuf, large par le bas, du côté qu'on frappe, & finiſſant en pointe par l'autre bout.

FLATTER, en termes de Peinture, ſe dit d'un portrait qu'on n'a pas repréſenté tel qu'il étoit en nature; mais dans lequel on a caché ou adouci quelques défauts, ou ajouté quelqu'agrément que la perſonne n'avoit pas. Les femmes aiment qu'on *flatte* au moins un peu leur portrait, quelques belles qu'elles ſoient par elles-mêmes.

FLEURI-IE, couleur *fleurie*. *Voy*. FRAIS, COULEUR.

FLEURON. Ornement de Sculpture, repréſentant une fleur & des feuilles imaginaires, mais avec goût. Ces fleurons ſont quelquefois entrelaſſés de figures humaines & d'animaux, ſoit en entier, ſoit en parties.

On donne le même nom à un petit morceau de gravûre, compoſé dans le même goût, ou de peu de figures allégoriques. Ces fleurons ſervent à orner le frontiſpice des Livres.

FLEURONNE', en termes de Sculpture, on dit, *Génie fleuronné*. *Voyez* GÉNIE.

FLEURS. C'eſt un genre de Peinture, comme le portrait, le payſage, l'hiſtoire. Baptiſte a excellé dans ce genre. Daniel Zegre,

connu sous le nom du Jésuite d'Anvers, a fait son unique étude de la Peinture des *fleurs* ; il s'y est borné, & s'est acquis une grande réputation. On estime ses tableaux pour la légereté & la fraîcheur.

FLEURS, sont aussi des ornemens de Sculpture représentans des *fleurs* naturelles ou imaginaires, telles que celles des fleurons & des grotesques.

FLEXIBILITE' dans les contours. C'est le contraire de roideur, c'est-à-dire, un trait cond it d'une maniere ondoyante, qui semble suivre & exprimer la molesse des chairs, & la souplesse des muscles.

FLOTANT-ANTE, se dit en termes de Peinture, d'une draperie dessinée avec des plis amples & larges, qui ne paroît point adhérante & collée sur les parties qu'elle cache, mais qui les marque en les flattant par la discrétion des ombres & des clairs.

FLOTER, en termes de Peinture, se dit des plis d'une draperie dont le coulant traverse quelquefois les parties du corps, mais qui ne doit pas y paroître collé.

FLOU, terme qu'on employe pour exprimer en Peinture, la tendresse, la douceur & le moëlleux de la touche d'un tableau. C'est le contraire de *faire sec*.

FOIBLE, se dit d'un morceau sorti de la main d'un habile homme ; mais auquel il n'a pas donné toute la force, la vigueur, & les autres beautes dont il étoit capable, & dont le sujet étoit susceptible.

On dit ordinairement que de deux tableaux pendans, l'un est toujours plus *foible* que l'autre, c'est-à-dire, moins bon.

FONCE', se dit des couleurs brunes : mais en Peinture on substitue à ce terme celui d'*obscur*, rouge obscur, vert obscur.

FOND, en termes de Peinture, signifie la même chose que *champ*, ou derriere d'un tableau. C'est sur le fond que sont représentés tous les objets qui composent le tableau. Tous ceux qui ont bien colorié avoient pour maxime de se servir de *fonds* blancs, pour maintenir les couleurs fraîches, vives & fleuries ; ils peignoient sur ces fonds souvent au premier coup, sans rien retoucher, & sans y employer de nouvelles couleurs. Rubens s'en servoit toujours. La raison que ces

excellens Coloristes avoient de se servir de ces sortes de fonds, est que le blanc conserve toujours un éclat sous le transparent des couleurs, lesquelles empêchent que l'air n'altere la blancheur du fonds, de même que cette blancheur répare le dommage qu'elles reçoivent de l'air. C'est par cette même raison que les couleurs glacées ont une vivacité qui ne peut jamais être imitée par les couleurs les plus vives & les plus brillantes, dont à la maniere ordinaire on couche simplement les différentes teintes, chacune dans leur place les unes après les autres. *De Piles.*

Je ne sçai d'où vient que l'on ne se sert pas aujourd'hui des fonds blancs, si ce n'est qu'il y a peu de Peintres curieux de bien colorier, ou que l'ébauche commencée sur le blanc ne se montre pas assez vite, & qu'il faut avoir une patience plus que françoise pour attendre qu'elle soit achevée, & que le fond, qui ternit par sa blancheur l'éclat des autres couleurs, soit entierement couvert, pour faire paroître agréablement tout l'ouvrage.

Le *fond* ou champ du tableau doit être vague, fuyant, léger & bien uni ensemble de couleurs amies. *Du Fresnoy.*

On entend aussi par *fond* ce qui paroît être derriere les objets en particulier, & l'on dit, une telle chose fait *fond* à telle autre; une draperie, par exemple, fait *fond* à un bras, une terrasse fait *fond* à une figure, une figure à une autre, un ciel à un arbre, ou à autre chose, & ainsi du reste.

FONDAMENTALE (ligne) est en Perspective ce que l'on appelle aussi *ligne de terre*, ou *base du tableau*. *Voyez* LIGNE.

FONDANT. Matieres fusibles que l'on mêle avec les émaux, soit pour leur donner du corps, soit pour accélérer leur fusion. Les *fondans* se font avec du crystal, ou du caillou, ou de l'agathe, ou de la calcédoine, ou du sable, & de la soude ou sel de verre, le tout en proportions requises, que l'on trouve dans les Traités de la Verrerie de Nery & de Kunkel.

FONDRE, en termes de Peinture, signifie *mêler*. On dit des couleurs bien *fondues*; pour dire des couleurs bien mêlées. Ce Peintre a une admirable *fonte* de couleurs; c'est-à-dire qu'il

les a noyées avec tant de ſoin qu'elles n'en ſont qu'une compoſée de pluſieurs.

FONDUE. (*couleur*) *Voy.* COULEUR.

FONTE, en termes de Peinture. *Voy.* FONDRE.

FORCE. En termes de Peinture on dit, un tableau qui a beaucoup de *force*, de relief, c'eſt-à-dire dont les ombres & les jours ſont forts, quoique bien dégradés, & du tout point tranchés.

FORCÉE; (*action*) c'eſt une attitude gênée & peu naturelle. Ils s'imaginent qu'ils paſſeront pour de grands connoiſſeurs, dit M. de Piles, quand ils diront qu'un bras eſt eſtropié, qu'une jambe eſt trop longue, qu'une action eſt *forcée*, quoique le tableau ſoit quelquefois bien deſſiné, & que les endroits qu'ils reprennent, ſoient très corrects.

FORCE, eſt un terme de Gravûre en taille-douce, qui ſignifie l'effet que produit ſur nos yeux une belle dégradation des clairs aux bruns, ménagée ſelon toutes les régles de la Perſpective & de la Peinture. Il ſignifie auſſi la fermeté de la main dans la conduite du burin, quand les tailles ſont bien nourries, ſans cependant produire des ouvrages noirs, fades & ſans vie.

FORME, en termes de Peinture, ſe dit de l'enſemble d'une figure, & de chaque partie priſe ſéparément. Une figure, pour avoir de la grace & de la vie, doit avoir une *forme* flamboyante ou ſerpentine. *De Piles.*

FORME, ſe dit auſſi en termes de deſſein, des contours & figures d'un vaſe, d'un ornement & des autres choſes inanimées. On dit ce vaſe eſt de *forme* antique, il a une *forme* élégante, heureuſe, il eſt de belle *forme*, ſa *forme* eſt pittoreſque. On dit auſſi qu'un tableau eſt d'une *forme* ingrate, quand les proportions de la largeur & de la hauteur de la toile gênent le Peintre dans ſa compoſition.

FORTS, (*contours*) ſont ceux auxquels il ne ſe trouve rien de douteux, les principaux muſcles commandant aux moindres, qui doivent être moins prononcés, & n'offrant rien que de bien choiſi.

FORTIFIER, en termes de Peinture; c'eſt donner plus de force dans le deſſein, ou dans les couleurs. *Fortifier* les teintes d'un tableau. Quand le Peintre a une fois bien choiſi ſon

sujet, il est très à propos qu'il y fasse entrer les circonstances qui peuvent servir à *fortifier* le caractere de ce même dessein. *D. Piles.*

FOUDRE, est le nom que les Sculpteurs donnent à une maniere de flamme entortillée avec des dards, dont ils font un ornement d'Architecture.

FOUILLER, en termes de Sculpture, signifie rechercher, évuider. Une draperie bien *fouillée*, des ornemens bien *fouillés*, pour dire bien creusés, bien évuidés.

FOURNEAU. Les Peintres en émail ont des fourneaux propres à faire un feu de reverbere requis pour parfondre les émaux. Ils y suppléent par une *moufle* d'Orfévre, ou petit arc de terre à creuset. On la met dans un fourneau simple, ou dans une terrine, & on l'ensevelit dans du bon charbon neuf. Sous cette moufle on met le tableau peint, & les essais se placent sur une platine de fer.

Le fourneau est aussi nécessaire pour jetter les figures de bronze; mais comme ce fourneau appartient proprement à l'art de la fonte plutôt qu'à la Sculpture, je n'en ferai pas mention.

FRAICHEUR. Ce terme se dit en général de la couleur la plus vraie & la plus brillante de l'objet; mais plus particulierement de celle des carnations. Une fraîcheur dans les chairs est la couleur d'une chair saine, animée, pleine de sang, & non celle qui est jaunatre, plombée, terreuse, ou briquetée.

FRAIS, FRAICHE. *Voyez* COULEUR.

FRAISOIR, sorte de villebrequin qui sert aux Ouvriers en marqueterie. La méche a une tête faite en cône cannelé dans sa hauteur. Le fraisoir sert aux mêmes usages que le villebrequin.

FRAISQUE. *Voyez* FRESQUE.

FRANC. On dit un pinceau, un ciseau, un burin franc. *Voyez* FRANCHISE.

FRANCHISE de pinceau, &c. se dit de la facilité, de la liberté & hardiesse de la main de l'Artiste, dans un travail qui, quoique négligé en apparence, caractérise l'habileté & le génie sçavant de celui qui paroît l'avoir fait sans gêne, & en badinant.

FRAPPÉ, en termes de Peinture & de Dessein, se dit de la maniere de condui-

re ses outils dans les desseins, les tailles & les hachures. Il faut *frapper* son trait avec plus de force & de hardiesse dans la Gravûre en petit qu'en grand, & que le travail qu'on y met soit fait avec une pointe plus badine.

FRESQUE, *ou* FRAISQUE. Nom que l'on donne à un genre de Peinture, & à l'ouvrage fini. Cette maniere de peindre est des plus anciennes, comme le prouvent certains morceaux antiques qui nous restent des premiers tems de la République Romaine.

De toutes les sortes de Peintures la fresque est celle qui demande un Artiste plein de vivacité, habile dans le dessein, sçavant dans l'intelligence de ce qu'il fait, ayant une pratique aisée, facile, & qui connoisse parfaitement l'effet des couleurs & du clair-obscur : sans ces qualités l'ouvrage sera sec, pauvre, desagréable, parce qu'on ne peut revenir sur son ouvrage, & que les couleurs ne se mêlent pas comme à l'huile.

Ce travail se fait sur la surface des murs & des voûtes fraîchement enduits d'un mortier composé de chaux & de sable, d'où a pû venir ce nom de *Peinture à fresque. Voy.* la Préface.

FROID, en termes de Peinture, se dit de l'expression, du caractere des figures. On dit, un tableau trop léché est ordinairement *froid*, c'est-à-dire que les figures n'ont pas cette expression vive & animée qu'on remarque dans les figures vivantes. Cette froideur vient de ce que les premiers coups de pinceaux ayant été conduits par une imagination toute pleine du premier feu qui avoit enfanté le sujet, ce feu s'éteignant peu à peu par un travail trop long & trop soigné, les derniers coups se ressentent de cet affoiblissement.

FROIDEUR. On dit en termes de Peinture, *froideur* de dessein, *froideur* de caractere, *froideur* dans l'exécution. *Voyez* FROID.

FRONT, en termes de Perspective, est la projection ortographique d'un objet sur le plan parallele au tableau.

FRUIT. Genre de Peinture, comme celui des fleurs. Certains Peintres se bornent aux fleurs & aux *fruits*, d'autres seulement à ces derniers, mais rarement.

FUIR, en termes de Peinture, se dit particuliere-

ment des objets que les couleurs fuyantes & la perſpective bien obſervée, font paroître plus ou moins éloignés. Les *repouſſoirs* font *fuir* les objets; les *réveillons* le font auſſi.

FUITE, en termes de Peinture, ſignifie la même choſe que *fuir*. On dit, de belles *fuites*, pour dire de beaux lointains. La dégradation des objets bien exécutée, eſt la cauſe de la *fuite* des objets.

FUMER. *Voy.* NOIRCIR.

FUSAIN *ou* FUSIN. Arbre dont les Deſſinateurs & les Peintres employent le bois pour faire du crayon noir. On le fend en petites baguettes; on l'enferme dans un canon de piſtolet, que l'on bouche bien avec de la terre glaiſe, & l'ayant ainſi fait rougir au feu, on le retire quand on croit que le bois eſt réduit en charbon, & après que le canon eſt refroidi, on trouve dedans le bois propre à être taillé en crayons. Quelques-uns ſe contentent d'envelopper le bois dans de la terre glaiſe, & quand elle eſt ſéche, ils la mettent au feu, comme le canon de piſtolet.

FUSIN. *Voyez* FUSAIN.

FUYANT, couleurs *fuyantes*. Termes de Peinture, qui ſe dit des couleurs légeres, comme le blanc, le bleu, parce qu'elles font paroître les objets éloignés lorſqu'elles ſont employées avec art. On dit auſſi, des beautés *fuyantes* & *paſſageres*; ce ſont celles que nous remarquons dans la nature pendant très-peu de tems, & qui ne ſont point permanentes à leurs ſujets; telles ſont les paſſions de l'ame. Il y a de ces ſortes de beautés qui ne durent qu'un moment, comme les *mines* différentes que fera une aſſemblée, à la vûe d'un ſpectacle imprévû & peu commun; quelque particularité d'une paſſion violente, quelque action faite avec grace, un ſouris, un coup d'œil, un mépris, une gravité, & mille autres choſes ſemblables. On peut encore mettre au nombre des beautés *fuyantes* & paſſageres les beaux nuages, tels qu'ils ſont après la pluie ou après le tonnerre.

FUZAIN. *Voyez* FUSAIN.

G.

GAI, couleurs *gaies*, sont les couleurs vives, brillantes, dont l'éclat flatte la vûe. Un paysage *gai*, est celui dont les sites sont bien choisis, bien diversifiés, qui a de beaux lointains, & qui est peint de bonne couleur.

GAINE. Support, ou espéce de base qui forme la partie inférieure des figures de sculpture, faites en forme de therme. On la nomme ainsi, de ce que le bas de la figure y est cachée, & comme dans une gaine, de laquelle la partie superieure semble sortir.

GALANT; (*goût*) c'est celui qui enfante & exécute des sujets gracieux, des pastorales, qui sçait donner à ses figures des caracteres & des draperies riantes, agréables, éclatantes, & qui flatte l'œil & l'esprit du spectateur.

On dit aussi dans le même sens, un *sujet galant*: tels sont la plupart des sujets pris de la Fable. Vatteau & Lancret n'ont gueres peint que dans le genre *galant*.

GALERIE. Lieu plus long que large, faisant partie d'un Palais, d'un Hôtel, ordinairement décoré de morceaux de Peinture & de Sculpture, de bronze, de vases, &c. Ces richesses des beaux arts donnent quelquefois le nom à ces Galeries, & l'on dit, par exemple, la *Galerie du Rubens*, pour designer la Galerie du Luxembourg décorée de tableaux peints par Rubens. Souvent on ne les appelle que du nom du lieu même; ainsi on dit simplement, la *Galerie* de Versailles, du Palais Royal, &c.

GARDE-VUE, est une machine dont les Graveurs se servent quand ils travaillent à la chandelle, pour que les agitations de la flamme, qui n'est presque jamais fixe, ne fassent point de faux jours sur leurs ouvrages, que la lumiere y soit toujours égale, & que ses agitations ne leur gâtent pas la vûe. Son usage est le même que celui du chassis pendant le jour. Cette machine est composée d'une espéce de cercle de bois, tel que celui d'un tamis, sur lequel on colle du papier huilé ou verni, comme on met une peau sur un tambour de basque. Sur un des côtés est adapté un plateau de bois, au milieu duquel est fixé une douille, pour mettre la chandelle allumée. On pose cette machine à sa gauche, un peu sur

le devant, le côté où eſt le papier regardant vers le Graveur, de maniere qu'il ſe trouve entre la chandelle & l'ouvrage que l'on fait.

GATEAU. Les Sculpteurs & les Fondeurs nomment ainſi des morceaux de cire ou de terre applanis, dont ils rempliſſent les creux & les piéces d'un moule où ils veulent jetter des figures. *Félibien.*

GÊNE, GÊNÉ. Quelques-uns écrivent GEHENNE. En termes de Peinture il ſignifie la même choſe que *Contrainte.*

GENIE. M. de Piles a défini le *génie*, une lumiere d'eſprit, qui conduit à la fin qu'on ſe propoſe par des moyens faciles.

Le *génie* eſt ce qui diſtingue les grands Peintres des Peintres médiocres. *V.* INVENTION, COMPOSITION.

GENIE, en termes de Sculpture, ſont des figures d'enfans aîlés qu'on emploie pour ornemens. *Génies fleuronnés*, ſont ceux dont la partie inférieure ſe termine en naiſſance de rinceaux, de feuillages, ou de fleurs.

Les Peintres donnent auſſi ce nom à des figures de petits enfans aîlés, qui ſervent à enrichir le ſujet d'un tableau, ſoit comme dépendant néceſſairement de ce ſujet, ſoit qu'ils n'y ſoient que comme acceſſoires.

GENRE. Il y a divers genres de Peinture & de Gravûre : ils ſont tous expliqués, ſoit dans ces deux articles généraux, ſoit dans ceux qui les concernent, & particulierement dans la Préface.

GEOMETRAL, Plan *géométral. Voy.* PERSPECTIVE.

GEOMETRIE. Elle eſt le fondement de la Perſpective, & ſert auſſi pour trouver les juſtes proportions des nombres & des figures. Mais l'exactitude trop ſcrupuleuſe dans ce genre, & un eſprit trop géométrique, peut être la ſource de grands défauts en fait de Peinture. On doit éviter toute affectation des contours trop égaux, des lignes paralleles, & tout ce qui a l'air de figures *géométrales*, comme des quarrés & des triangles; enfin tout arrangement méthodique, d'où réſulte, dit du Freſnoy, une ſymmétrie ingrate, & un froid ennuyeux & déplaiſant.

Sive parallelos plures ſimul,
& vel acutas,
Vel Geometrales (ut quadra,

triangula formas:
Ingratamque pari signorum ex ordine quandam
Symmmetriam.
DE ARTE GRAPH.

GERSEUX. *Voyez* CUIVRE.

GLACIS, en termes de Peinture, est une préparation de couleurs légeres, qui ont peu de corps, & qu'on applique avec un pinceau délié sur d'autres couleurs plus éclatantes. Les *glacis* servent à l'union des teintes & à l'harmonie du ton.

Les *glacis* sont une des plus grandes difficultés de la Peinture : la vûe fréquente des tableaux des grands Maîtres, & des tentatives répétées, sont seules capables d'y faire réussir. Les couleurs doivent paroître à travers le transparent du *glacis*, & avoir par conséquent plus de corps & de vivacité.

GLAÇONS, en termes de Sculpture, sont des ornemens de fontaines, de grotes, de bassins qui imitent les glaçons naturels. On les applique aussi sur les cascades & sur des colonnes marines. On dit aussi *congelations*.

GLAISE, terre glaise, est une terre qui sert aux Sculpteurs à faire des modeles & des figures de terre cuite. Elle doit être grasse, sans gravier, sans vers & sans racine. On en tire de Normandie, qui prend une espece de couleur de chair, quand elle est cuite. On la prépare en la pétrissant, ce qu'on appelle *courroyer la terre*.

GLOIRE, en termes de Peinture, est la représentation d'un ciel ouvert, avec des Anges, des Saints, &c. Mignard a peint une *Gloire* dans la coupe du dôme du Val-de-Grace.

GODET, petit vaisseau rond qui n'a point d'ances. Les Peintres s'en servent pour mettre leur huile & leurs couleurs. Les Enlumineurs, & ceux qui peignent en mignature, n'étalent pas ordinairement leurs couleurs sur la palette; mais ils les tirent immédiatement des *godets*. Ceux des Peintres en mignature sont communément d'ivoire, sans ances & sans pieds. Ils en ont un certain nombre, pour pouvoir y mettre toutes les couleurs séparément les unes des autres : on les enferme dans un cornet ou dans des petites boëtes faites exprès, & divisées par étages qu'on appelle *tiroirs*, dans lesquels

ſont enchaſſés les *godets* pleins de couleurs préparées & prêtes à mettre en œuvre. N°. 36.

GOMME, ſuc de quelques arbres que l'on employe diſſout dans de l'eau, pour délayer les couleurs. La *gomme* dite *Arabique*, eſt celle dont on fait le plus d'uſage. Il faut choiſir la plus blanche, la plus friable & la plus nette. On en met gros comme une aveline ſur la quantité d'un verre d'eau; elle attache, & rend adhérente au vêlin, au papier, à l'yvoire, les couleurs en poudre que l'on délaye dans cette eau gommée, qu'il ne faut pas mêler avec la gomme gutte. Une eau trop gommée feroit écailler les couleurs, particulierement lorſque le vêlin eſt un peu gras. Il ſuffit que les couleurs couchées avec le pinceau, ne s'effacent & ne s'enlevent pas, en y paſſant le doigt deſſus quand elles ſont ſéches; on connoît par-là la quantité de *gomme* qu'il faut mettre dans l'eau. Les couleurs les plus peſantes ou les plus terreſtres, ont beſoin d'être un peu plus gommées.

Certaines *gommes* entrent auſſi dans les vernis; telles ſont la *gomme Copal*, la *gomme Laque*, la *gomme de l'Oxycédre*, appellée auſſi *Vernix* ou *Sandaraques des Arabes*; celle-ci fait la baſe du vernis à tableaux : la *gomme animée*, la *gomme Elemy*, le *Sandaraque*, le *ſang de dragon*, le *Camphre*, le *Karabé*, la *gomme adragant*.

GOMME ANIMÉE, gomme ou réſine blanche qu'on nous apporte d'Amérique. Elle ſort d'un arbre de grandeur moyenne, par les inciſions qu'on y fait. Il faut la choiſir blanche, ſéche, friable, nette, de bonne odeur, & ſe conſumant aiſément ſur les charbons allumés. Elle entre dans les vernis.

GOMME ELEMI, eſpece de réſine blanche, tirant ſur le verdâtre, adorante, qu'on nous apporte d'Ethiopie en pains enveloppés dans des feuilles de canne d'Inde. C'eſt le ſuc d'une eſpece d'olivier ſauvage. Il faut la choiſir ſéche en dehors, molaſſe en dedans, nette, d'aſſez agréable odeur.

GOMME GUTTE *ou* GUTTE-GOMME, eſt une gomme réſineuſe, qu'on nous apporte des Indes, de Siam, &c. Elle ſort par inciſion d'un arbriſſeau

épineux, qui s'éleve très-haut, en s'entortillant comme le liere autour des arbres voisins. Les Indiens y font des incisions par lesquelles sort un suc jaune, qui s'épaissit en peu de tems au soleil. On lui donne la forme qu'on veut, quand il est encore en consistence de pâte, & on nous l'apporte en pains.

Il faut choisir cette *gomme* séche, cassante, nette, haute en couleur. Elle donne un très-beau jaune pour la mignature, & n'a pas besoin du secours de la gomme Arabique, pour s'attacher fermement sur le vêlin.

GOMME LAQUE *ou* LACQUE, espece de résine dure, rouge, claire, transparente, qu'on nous apporte de Bengale, de Malavar, de Pegu. Elle a divers noms, suivant les différentes formes que les étrangers, & sur-tout les Anglois & les Hollandois, lui donnent.

On appelle *laque en bâtons*, celle qui est telle qu'elle vient des Indes; *laque en grains*, celle que l'on fait passer légerement enrre deux meules, pour en séparer la partie la plus pure; *laque plate*, qu'on a fondue & applatie sur un marbre; & *laque en oreilles*, certaine *laque* très-fine & très-belle faite en forme d'oreilles, que les Anglois apporterent il y a quelques années en France, & dont il ne reste presque plus aujourd'hui.

Tavernier préfere celle de Bengale à celle du Royaume de Pégu, à cause du peu de soin que les Péguans ont de préparer des bâtons pour recevoir ce riche ouvrage de leurs mouches ou fourmis. On en trouve quelquefois des masses de la grosseur d'un tonneau; mais qui étant plus brune, & mêlée de quantité d'ordures, en est beaucoup moins estimée.

M. de Flacone parle aussi d'une autre espéce de laque dans son histoire de Madagascar; mais on prétend qu'elle ne peut servir tout au plus qu'à la fabrique de la cire à cacheter.

Un sçavant Académicien soutient que l'analyse qu'il a faite de la lacque, ne lui a donné qu'une espéce de cire faite par des mouches, comme l'est notre cire, & qu'on doit pas là mettre au nombre des *gommes*.

La gomme laque doit être choisie la plus haute en couleur, nette, claire, un peu transparente, se fondant sur le feu, qui étant machée

teigne la salive en rouge. Celle qui est en grain est la moins bonne. Il faut, pour l'employer dans les vernis, la mettre d'abord infuser dans de l'eau chaude, où ce qu'elle a de gommeux se dissout, & sa teinture se décharge. On fait ensuite sécher la partie résineuse, & on la fait dissoudre dans l'esprit-de-vin.

GORGE, petite corniche de bois qu'on met au haut des estampes avec un rouleau en cylindre au bas, pour les orner & les conserver. La *gorge* est aux estampes, ce que la bordure est aux tableaux ; elle les détache & les fait paroître avec avantage.

GOTHIQUE, goût *gothique*, en termes de Peinture. *Voyez* BARBARE.

GOUACHE, terme de Peinture : c'est une peinture où l'on détrempe les couleurs à l'eau gommée, comme dans la mignature ; mais qui en differe en ce que dans celle-ci on travaille en pointillant, & dans la *gouache* on couche les couleurs à plat, comme pour laver. *Voyez* DÉTREMPE, PEINTURE.

GOUGE, outil d'acier taillant par le bout, qui est formé en demi-canal ; il a un manche de bois. Il y en a de différentes grandeurs. Les Sculpteurs & les Graveurs en bois en font beaucoup usage. *Voyez-en* la figure, N°. 30.

GOUT, terme métaphorique en usage aussi dans la Peinture pour exprimer le sentiment intime & éclairé, tant de l'Artiste que du spectateur, avec le plaisir que procure la vûe d'un tableau bien inventé, bien composé & bien traité. C'est le *goût* qui juge sainement des ouvrages, comme la langue & le palais jugent des saveurs. L'un & l'autre décident de la bonté de leur objet, à proportion qu'il les flatte & qu'il leur plait. L'on dit qu'un homme a le *goût* fin, quand il aime ce qui est bon, & qu'il haït ce qui est mauvais dans les beaux Arts, comme dans les viandes ; & non-seulement on met le *goût* dans la langue & dans l'esprit, mais encore dans les choses que l'on goûte. C'est pourquoi nous disons qu'il y a des ouvrages comme des hommes de *bon goût*. Le *bon goût* dans un ouvrage, est une conformité des parties avec leur tout, & de ce tout avec le beau, le grand & le parfait. *De Piles*.

On dit, il y a du *goût* dans

ce tableau ; c'est une piéce de *bon goût.*

Gout signifie aussi la façon dominante de travailler, soit pour la touche, le dessein, le coloris, soit pour la composition. On distingue trois sortes de *goûts*, l'Italien, le Flamand & le François.

Le *goût* Italien n'est autre chose que l'esprit naturel de la nation ; ce *goût* s'est formé sur les ouvrages antiques que l'Italie posséde. Il consiste en général dans la correction du dessein, dans une belle ordonnance, dans des contours variés & contrastés, dans une expression fine, soutenue d'un grand coloris. A Rome, à Florence, c'est le dessein qui domine ; en Lombardie & à Venise, c'est la couleur : on l'y regarde comme le propre fond de la Peinture, & l'on y néglige un peu le dessein.

Le *goût* Flamand est la nature même, telle qu'elle est, sans trop de choix, & sans s'embarrasser beaucoup de l'antique ; la couleur, secondée d'une touche moëlleuse, est son objet principal : on reconnoît toujours ce *goût* à une lourde façon de dessiner.

Les Allemands tiennent plus du gothique ; ils prennent la nature sans choix, & en copient jusqu'aux défauts.

Le *goût* François pourroit le disputer aux deux autres. La correction, l'élévation de la pensée, l'allégorie, l'expression des passions, & même la couleur, s'y trouvent souvent rassemblées. Les François en général ont moins de touche que les Flamands ; le choix des attitudes & des figures est moins élégant que celui des Italiens : il faut cependant en excepter nos grands Peintres, tels que le Poussin, le Sueur, Bourdon, le Brun, Jouvenet, le Moine, Caze, &c.

On dit aussi d'un Peintre qu'il sent le *goût de terroir*, pour dire qu'on reconnoît son école. Le *goût* national est un abus.

Une figure faite avec *goût* est celle dont l'attitude est gracieuse, qui se présente au spectateur dans son beau, & qui est placée dans le tableau de la maniere la plus favorable pour son effet particulier, & pour l'harmonie de la composition. Le génie du Peintre se montre dans l'invention & l'ordonnance, & son *goût* dans le choix des sites, du beau de la nature, & des attitudes, des figures.

Gout Naturel, c'eſt celui qui eſt né avec l'Artiſte : il eſt bon ou mauvais ſuivant ſes diſpoſitions & l'étude qu'il a fait de la nature. On voit clairement cette différence dans les tableaux Italiens & Flamands. Les premiers ſemblent avoir eu naturellement un *goût* décidé pour le choix de la belle nature ; & les ſeconds, pour le naturel, à la vérité, mais ſans choix & ſans diſtinction de l'excellent & du défectueux. Ceux-ci enfin, l'imitent telle qu'ils la trouvent, & ceux-là lui ajoutent toutes les graces dont ils la croyent ſuſceptible.

Gout Artificiel. L'éducation & l'étude donnent ce *goût*. On le remarque plus particulierement dans ceux qui n'ayant pas aſſez de génie pour enfanter, s'en tiennent au *goût* & la maniere des Maîtres qu'ils prennent pour modéle, & rampent toujours dans une imitation ſervile. *O imitatores ſervum pecus* !

Gout National, ce ſont certains airs de têtes, une maniere de jetter les plis des draperies, une compoſition bien ou mal entendue ; enfin certaines beautés ou certains défauts plus communs dans les morceaux de Peinture ſortis des mains des Artiſtes d'une nation, que dans ceux d'une autre. *Voy.* Ecole.

Le terme de *goût* ſe prend auſſi quelquefois pour la *maniere* du Peintre, c'eſt-à-dire, pour le penchant que le Peintre montre à peindre ou dans le noble ou dans le bas ; ſa façon de traiter les ſujets, de les compoſer, &c. *Voyez* Maniere.

GOUTIERE eſt, en termes de Gravûre en taille-douce, un petit canal pratiqué à un coin du rebord de cire qu'on met autour de la planche pour y retenir l'eau-forte qu'on y verſe deſſus pour mordre dans le cuivre. Cette *goutiere* eſt faite pour verſer plus commodément l'eau-forte après qu'elle a mordu.

GRACE, en termes de Peinture & de Sculpture, ſe dit des figures bien diſpoſées, des contours bien ménagés, des ſites bien choiſis, des figures bien groupées, d'une touche moëlleuſe, légere, délicate, d'une attitude bien entendue, bien deſſinée, des objets bien arrondis ; enfin du ton & de l'enſemble de tout un tableau. Il faut donner de la grace aux figures. *Félibien.* La grace eſt donc un certain tour

que l'on donne aux chofes, qui les rend agréables aux ſpectateurs. Une figure peut être parfaitement bien deſſinée, & admirablement coloriée, ſans avoir cette *grace* dont nous parlons ; elle ſera belle ſans être gracieuſe. C'eſt ce qu'on appelle en Latin *venuſtas*. M. de Piles avec bien d'autres diſent que cette *grace* répandue dans tous les tableaux de Raphaël, le fait préférer à tous les Peintres modernes. Cette *grace* doit ſe trouver dans les ſujets triſtes, comme dans les plus gais ; dans les terribles, comme dans les plus agréables ; dans les vieillards, comme dans les enfans ; dans les ſoldats, comme dans les femmes.

C'eſt auſſi le choix de la belle nature, & la maniere de la traiter, de façon que la Peinture réveille dans le ſpectateur des idées relevées, nobles, belles, & que ſon œil en ſoit ſatisfait.

Il y a toujours du mérite dans un tableau où l'on voit la nature copiée exactement, quelque vil qu'en ſoit le ſujet ; comme les payſans, les fêtes champêtres, les fleurs, les payſages, &c. & cela plus ou moins à proportion de la beauté du ſujet que le Peintre s'eſt propoſé d'imiter. Les Maîtres Hollandois & Flamands ont en cela égalé les Italiens ; mais ceux-ci n'ont pas ſuivi ſervilement la nature commune ; ils l'ont relevée, perfectionnée, & ont toujours fait le meilleur choix de cette nature. C'eſt ce qui donne une certaine dignité aux ſujets vils ; c'eſt une des raiſons qui nous font eſtimer par préférence les payſages de Salvator Roſe, de Philippe Laura, de Claude Lorrain, des Pouſſins, &c. Les fruits des deux Michel-Ange, de Battaglia, de Campadoglio ; les fleurs de Jean Breugel, de ſon Diſciple Daniel Seghers, de Baptiſte Monoyer, &c. Les animaux de François Snyder, de Deſportes, &c. Les portraits de Raphaël, de Rubens, de Vandyck, du Titien, &c.

En fait de Peinture, on peut comparer la ſimple nature, avec la ſimple narration pour un Poëme. Il faut qu'un Peintre éleve ſes idées au-deſſus de ce qu'il voit, & qu'il imagine un modele de perfection, qui ne ſe trouve que très-rarement. Quant aux figures, il doit s'attacher à leur donner toute la beauté, toute la *grace*, toute la dignité & toute l

perfection, dont elles sont susceptibles dans leur genre. Les bons & les mauvais caracteres, c'est-à-dire le noble, le bas, le doux, le terrible, doivent être marqués de la maniere la plus parfaite qu'ils se trouvent dans la nature; mais toujours sans charge & sans exagération.

On remarque dans la nature une gradation du laid au beau, & du beau au parfait; c'est toujours à ce terme que le Peintre doit aspirer, en se figurant comme un nouveau monde, où il n'y ait rien que de tel, & en peupler ses tableaux.

Le siecle d'Alexandre étoit d'une politesse consommée : dans le dessein que l'on y eut de pousser les arts & les sciences à leur perfection, les Sculpteurs de ce tems-là employerent tout ce qu'ils avoient d'esprit, de bon sens & de génie, pour faire & donner des régles infaillibles de leur art. Après l'examen qu'ils firent de la nature, de ses beautés, & de quelle façon devoient être les parties du corps, pour être également belles, & dont l'assemblage fit un tout accompli, ils ne purent trouver toutes ces parties dans un même sujet, & ils conclurent enfin qu'il falloit les choisir dans plusieurs, & prendre des uns & des autres ce qu'ils auroient de plus beau, pour faire ce corps parfait qu'ils s'étoient proposés, & qui devoit servir de modele à la postérité.

Polyclete, l'un des meilleurs Artistes de son siecle, exécuta fort heureusement cette pensée, & la statue qu'il fit se trouva si parfaite, quant à l'âge qu'elle représentoit, qu'elle fut appellée *la régle*; de sorte que tous ceux qui travaillerent depuis, se servirent des proportions de cette figure, & imiterent la bonne grace de ses membres & de ses contours.

Les Peintres & les Sculpteurs modernes doivent suivre les mêmes erremens, & imiter ces belles proportions, sans cependant s'assujettir à cette *régle* trop servilement, mais un peu plus ou un peu moins, suivant la discrétion des gens bien sensés & bien versés dans les principes de leur art. Il faut aussi s'accommoder au sujet que l'on représente, & imiter cette diversité de proportion que la nature met dans les différens sexes & les différens âges, en conservant toujours cette

grace & cette nobleſſe, que les Anciens donnoient à leurs figures.

Lorſque le Peintre a des caracteres à repréſenter, dont la nature ne lui fournit pas de modeles, tel qu'un Dieu des armées, l'*Alpha* & *Omega*, le *Jehova*, l'*Elohim* des Hebreux, le très-grand, le pere des Dieux & des hommes d'Homere, le Pere Eternel & Jeſus-Chriſt ſon fils; tous ces titres ne nous fourniſſent pas des idées égales à ſon excellence, ni qui puiſſe faire concevoir au juſte ſa majeſté, ſa grandeur, &c. Un Dieu créateur, un Dieu incarné, un Sauveur du genre-humain, un Dieu reſſuſcité; ce ſont-là des caracteres qui ont quelque choſe de ſi ſublime, qu'il n'eſt point de Peintre capable de nous les repréſenter; mais il faut dans ces cas-là leur donner toute la grandeur & la beauté majeſtueuſe qu'il lui eſt poſſible d'exprimer.

S'agit-il du Demon, l'ennemi de Dieu & du genre-humain, ce n'eſt pas préciſément dans la laideur que conſiſte la beauté de ſon caractere, ni dans le groteſque de ſes figures, telles qu'on les voit dans les tableaux des Peintres qui manquent de génie. Il faudroit ſe mettre bien en tête ce portrait qu'en a fait Milton dans le premier Livre, v. 600. de ſon *Paradis perdu.*

. . . . Son front défait & foudroyé,
Ne témoigne que trop un eſprit effrayé;
Pendant que ſes ſourcils font paroître une rage,
Qui ne tend qu'au forfait, qu'au meurtre, qu'au carnage.

Il y a d'autres caracteres qu'un Peintre doit s'efforcer d'exprimer dans toutes les parties des figures, & de leurs accompagnemens; tel doit être un Orateur, un Magiſtrat, un Général d'armée, quand on les repréſente dans une aſſemblée de peuple, ou de ſoldats. Leur air, leur maintien, leurs geſtes, tout doit parler dans eux, & captiver l'attention du ſpectateur, comme s'il ſe trouvoit lui-même dans cette aſſemblée.

Le Peintre d'hiſtoire doit donc s'habituer à étudier tous les caracteres imaginaires ou réels, qui conviennent à chaque figure en particulier, ſoit qu'ils marquent de la joie, du chagrin, de la colere, de l'eſpérance, de la crainte, &c. Il faudroit même qu'il pouſ-

ât cette étude au point de d venir Physionomiste, afin que son imagination pût suppléer au froid ordinaire des nodeles, qui ne sçauroient amais bien exprimer ce qu'ils ne sentent pas en effet.

Le Peintre en portrait a pour objet tous les caracteres réels, existans, & toute on étude est, en conservant a ressemblance, de faire éclater sur les visages la satisfaction de l'âge d'or. Il faut que la joie & la bonne humeur s'y manifestent, mais avec une variété qui réponde & convienne au caractere, à l'état & à la qualité des personnes; soit qu'on suppose cette tranquillité & cet enjouement produits par la vûe d'un ami, par la réussite d'une affaire, par la découverte de quelque chose de satisfaisant, ou quelqu'autre cause que ce soit.

Lorsqu'il se rencontre quelques caracteres graves, qui demandent un air pensif, comme si la personne étoit occupée à la recherche de quelque vérité, à la solution de quelque problême, à l'arrangement de quelque projet, il faut le dépouiller de ce sérieux rebutant & morne, & de toute espece de mélancolie déplaisante. Le Peintre doit bannir les passions chagrines & turbulentes, relever les caracteres; dépouiller un homme mal élevé de sa rusticité, & lui donner un air de politesse; faire qu'un homme sage le paroisse davantage, un homme brave, encore plus brave; donner à une femme modeste & discrete, un air d'Ange ou de Vestale.

Voilà la partie la plus difficile de l'art, & celle à laquelle manquent presque tous les Peintres en portraits. Ils s'attachent uniquement à faire ressembler leurs visages de maniere qu'on reconnoisse l'original au premier coup d'œil & à une belle touche, parce que la plûpart de ceux qui se font peindre, n'en demandent pas davantage, & se soucient fort peu que les caracteres de sagesse ou de folie s'y trouvent représentés. Les femmes sur-tout veulent un air de jeunesse, un air mignon, & à l'exemple d'une Reine d'Orient, pardonneroient volontiers à un Peintre de les avoir représentées entre les bras d'un soldat, pourvû qu'ils les eût fait belles.

Par ce défaut, beaucoup de portraits sont de véritables pieces burlesques. Un

homme ſage & de bon ſens, y paroît avec un air de Damoiſeau ; un homme prudent y reſſemble à un étourdi, un homme modeſte à un petit-maître, & une Dame vertueuſe à une franche coquette.

Il faut que le Peintre obſerve & prononce ſans exagération & ſans charge, mais par des traits bien marqués, les parties les plus éclatantes du caractere de la perſonne dont il fait le portrait. Qu'il donne, s'il veut, un air de jeuneſſe & d'enjouement à une perſonne qui n'a rien de plus relevé ; mais qu'il ne métamorphoſe pas un caractere noble, en un vil & théatral ; une flatterie de cette nature inſulteroit à ſon peu de diſcernement.

En général le Peintre ne doit pas être trop prodigue de *graces* & de grandeur ; j'entens dans le goût de la flatterie ; la reſſemblance en ſouffriroit, & ce ne feroit plus le portrait de la perſonne.

Il feroit difficile de déterminer au juſte ce qui donne la *grace*, & le noble dont je parle, ſoit en Hiſtoire, ſoit en portraits : les obſervations ſuivantes pourront cependant y être de quelque utilité.

La premiere choſe qui frappe dans une perſonne qui ſe préſente dans une compagnie, c'eſt ſon air de tête ; il faut donc ſur-tout y faire attention, puiſque ce ſont les airs de têtes qui ſaiſiſſent d'abord dans un tableau ou un deſſein.

Il faut auſſi avoir égard à toutes les attitudes & aux mouvemens, que l'air ne ſoit pas embarraſſé, niais, ni affecté dans l'action, qu'il ſoit aiſé, & que la perſonne paroiſſe faire ce qu'elle fait, non ſeulement avec aiſance, mais avec *grace :* éviter toute contorſion & tout racourci, qui déplaiſent à l'œil.

Les contours feront grands, prononcés hardiment, délicats, ondés finement & bien contraſtés.

Les draperies auront de grandes maſſes de jour & d'ombre, des plis nobles, grands & bien jettés, ſans papillotage.

Il faut que le linge ſoit net, les ſoyes & les étoffes neuves, de bon goût & de la meilleure ſorte, & ne point y prodiguer la dentelle, le galon, la broderie, ni les joyaux.

Les anciens Grecs & Romains ſemblent avoir eu le meilleur goût pour la maniere d'habiller leurs figures,

pour le grand & le noble. Il faut donc les imiter, en gardant néanmoins le *cosʃtume*.

Mais de quelque maniere qu'une figure ſoit vêtue, il ne faut pas que le nud ſe perde ſous la draperie, ni qu'il y ſoit trop marqué. Quant aux portraits, les uns veulent que les figures ſoient vêtues à la mode du tems où elles vivent, parce que ces portraits deviennent hiſtoriques; d'autres prétendent qu'on ne doit pas s'y aſſervir, & qu'il vaut mieux y mettre une draperie arbitraire, qui faſſe un meilleur effet, & qui y donne plus de *grace*. Je croirois que le meilleur parti ſeroit, pour les portraits, de vêtir les figures ſuivant la mode du tems, ſauf à les embellir avec diſcrétion, de maniere que le tout devienne pittoreſque.

Dans les tableaux d'hiſtoire, on inſére une *grace* & une grandeur artificielle, au moyen des oppoſitions qui ſe contraſtent. Une Vénus, par exemple, en paroît plus belle, lorſqu'elle eſt accompagnée d'un Vulcain, d'un Hercule. On fait uſage de cet artifice particulierement dans les Saintes Familles, où la tête de Sainte Eliſabeth ou de S. Joſeph, l'un & l'autre repréſentés en vieillards, relevent la beauté de la Vierge.

Pour être capable d'uſer de ces régles, & les mettre en pratique, ou ſi l'on veut, pour devenir habile Peintre, il faut du génie, de la lecture, de l'adreſſe dans la main, & par-deſſus tout de la vertu & de l'amour pour ſon art.

La vertu eſt véritablement grande & aimable; elle naît des ſentimens les plus ſages & les plus nobles, & ne peut en produire que de pareils: un eſprit plein de ces ſentimens, eſt plus propre à concevoir & à exécuter de grandes choſes, qu'un autre ſouillé, enſeveli & abruti par le vice. Un homme vertueux a généralement plus de tranquillité, plus de ſanté, plus de vigueur; il fait un meilleur uſage de ſon tems, & le met tout à profit.

Un tour d'eſprit doux & heureux fournit à un Peintre des idées douces, nobles, généreuſes; car *les Peintres ſe peignent eux-mêmes*. Un eſprit badin cherche le plaiſant & le groteſque; un eſprit dur, auſtere, s'attache aux idées ſombres & ſauvages. L'un paſſe légere-

ment sur un beau caractere, & l'autre en releve & enrichit un médiocre.

Tout le monde convient que les Grecs avoient une beauté & une majesté dans leur Sculpture & dans leur Peinture, qui surpassoient celles de toutes les autres Nations; c'est qu'ils se peignoient & se sculptoient eux-mêmes. Les anciens Romains vinrent ensuite, & ne firent, ce semble, que les imiter. Rome moderne a ressuscité sous Raphaël & Michel-Ange ces Arts admirables, qu'on voit encore briller aujourd'hui dans notre France avec tant d'éclat, qu'elle fournit des Maîtres à toutes les Nations. Heureux ceux qu'un si beau feu anime! qui sçavent voir toutes les beautés que la nature nous offre éparses jusques dans les plus petites parties de ses ouvrages! Heureux ceux dont l'esprit cultivé, & né avec des sentimens nobles & magnifiques, sçavent nous présenter dans leurs tableaux les idées sublimes qu'ils enfantent, exprimées par des caracteres qui en soutiennent la noblesse, & qui impriment dans les spectateurs les mêmes sentimens. Si la Peinture n'étoit permise qu'à des génies de cette espece, en quelle estime & en quelle considération ne seroit-elle pas? Les Anciens ne permettoient qu'à la Noblesse de l'exercer, persuadés qu'elle étoit plus propre à avoir de grandes idées; mais les grands sentimens ne lui sont pas réservés; la nature les dispense à beaucoup d'autres, & l'éducation les développe & les fortifie.

GRACIEUX. En Peinture on dit un ton *gracieux*, une figure *gracieuse*, un ensemble *gracieux*, des contours *gracieux*, pour dire que toutes ces choses forment un aspect qui plaît à l'œil, & qui font naître dans l'ame des mouvemens d'affection, des sentimens & un certain je ne sçai quoi, dont on est comme flatté à la vûe de ces objets. Il ne faut cependant pas confondre le *gracieux* avec le *beau*, qui produit des mouvemens assez approchans. Une figure, un tableau peut être beau, & d'un grand beau sans être *gracieux* jusqu'à un certain point; car la beauté naît de la proportion & de la symmétrie des parties, & le *gracieux* s'engendre de l'uniformité & des mouvemens intérieurs & flatteurs, qui s'élevent dans l'ame à

la vûe de l'objet. La beauté excite l'admirable, & la grace fait naître l'amour.

GRADATION *ou* DIMINUTION DE TEINTES, terme de Peinture. *Félib. Voyez* DEGRADATION.

GRADINE, outil d'acier en forme de ciseau dentelé, dont se servent les Sculpteurs, pour avancer l'ouvrage, après avoir approché à la double-pointe ou dent de chien. N°. 31.

GRAINE D'AVIGNON est le fruit d'un arbrisseau épineux, couvert d'une écorce grisâtre, garni de feuilles petites, épaisses, qui ressemblent à celles du buis, nerveuses, faciles à se détacher: ses fleurs sont petites, attachées plusieurs ensemble; il leur succéde des fruits gros comme des grains de poivre, à trois ou quatre angles, & quelquefois faits en petits cœurs, de couleur verte-jaunâtre, d'un goût stiptique & fort amer: ses racines sont ligneuses & jaunes. Cet arbrisseau croît aux lieux rudes, pierreux, entre les rochers, principalement vers Carpentras & Avignon, ce qui fait donner le nom de *graine d'Avignon* à son fruit. On l'appelle aussi *grenettes*, dont *voyez* l'article. Cet arbrisseau est connu dans la Botanique sous les noms de *Lycium* & *Pyxacantha*. Il faut choisir la graine assez grosse, récente & bien nourrie, séche & jaune.

GRAINES, en Sculpture; ce sont des petits boutons d'inégale grosseur, au bout des rinceaux de feuillages qui servent d'ornement.

GRAND (en). On dit en Peinture travailler, peindre en *grand*, pour dire faire des grands tableaux, où les figures sont de grandeur naturelles, ou au moins de demi-proportions. Tous les Peintres qui ne font que des tableaux de chevalets, ne sont pas sensés travailler *en grand*. On dit encore peindre dans le *grand*, quand on choisit des sujets nobles & historiques.

GRAND (le) se dit en termes de Graveurs, des sujets historiques, ou des figures, gravés assez en *grand* pour être susceptibles du détail des traits du visage, & des petites parties qui le composent, telles que les yeux, les contours du nez, de la bouche, les sourcils, les ongles, les cheveux, &c. le tout en entier. Ces détails ôtent l'esprit du petit.

GRAND, E (maniere). *Voyez* TOUCHE GRANDE, TOUCHE FACILE.

GRANDEUR, en termes de Peinture, s'entend de la grace & de la noblesse, tant du sujet que des figures qui entrent dans la composition du tableau. *Voyez* GRACE, NOBLESSE.

GRANDEUR se dit aussi des mesures & proportions des toiles sur lesquelles on peint. *Voyez* TOILE.

GRAPPE DE RAISIN (*la*) est le modele que les Peintres doivent prendre, pour disposer les objets dans un tableau, de telle sorte qu'ils composent un tout, dont plusieurs parties contiguës puissent être éclairées, plusieurs ombrées, & d'autres de couleurs rompues, pour être dans les tournans; de même que dans une *grappe de raisin*, plusieurs grains se trouvent dans le jour, plusieurs dans l'ombre, & d'autres dans la demi-teinte, pour être dans les parties fuyantes. Le Titien est le premier qui ait employé cette comparaison judicieuse, & qui en ait fait un précepte à ses Eleves.

GRAS, pinceau *gras*, est un terme de Peinture qui signifie des couleurs couchées avec abondance. C'est la même chose que *Nourri.*

GRAS, en termes de Gravûre, se dit d'un trait ou d'une hachure plus large & mieux nourrie que n'est une simple taille. Quand on travaille d'une maniere *grasse*, on imite beaucoup mieux le moëlleux du pinceau ou du crayon, qui fait les traits larges & néanmoins tendres.

GRATICULER, terme des Arts qui dépendent du Dessein; diviser un tableau qu'on prend pour modele, en petits carreaux, en forme de chassis, pour rapporter les parties renfermées en chaque carreau, dans d'autres carreaux proportionnés qu'on trace aussi sur l'ouvrage où l'on veut tirer & copier, soit pour le mettre en grand, ou le réduire au petit pied. On fait le même avec un chassis de roseaux, & plus facilement encore par le singe. Celui qu'a inventé M. Langlois, un des plus habiles Faiseurs d'instrumens de Mathématiques, a toute la perfection & la commodité qu'on peut désirer. *Voyez* CALQUER.

GRATTE-BOESSE, espece de brosse de fil de léton, dont se servent plusieurs Artisans, entr'autres les Graveurs en creux & en relief, pour nettoyer l'ou-

vrage à mesure qu'ils travaillent. N°. 32.

GRATTE-BOESSER. C'est frotter une chose avec la gratte-boesse, pour la nettoyer & la polir. On mouille la gratte-boesse dans de l'urine ou dans de la bierre. *Félibien.*

GRATTER se dit en termes de Gravûre, de l'action que l'on fait avec le grattoir, quand on ratisse une planche, pour en effacer quelques traits que l'on veut corriger & retoucher.

GRATTOIR, outil de Sculpteurs, dont ils se servent pour travailler les figures de pierre de S. Leu, & autres pierres dures qui ne sont pas de marbre. N°. 33.

GRATTOIR est aussi un outil de Graveurs en taille-douce, long d'environ six pouces, de forme triangulaire & bien acéré par un bout. L'autre extrémité sert de brunissoir, dont *voyez* l'article & la figure.

L'usage du *grattoir* est de racler & ratisser les endroits d'une planche que l'on veut retoucher & corriger.

GRAVE. Un Artiste est *grave* dans sa composition, lorsqu'il rend bien le caractere noble des grands sujets que l'Histoire lui fournit. Un Peintre qui s'amuse à faire des Bambochades sous prétexte de délassement, risque de contracter l'habitude du genre bas, de borner son génie, & d'étouffer en lui les idées du noble & du sublime, & n'aura jamais ces traits de feu, ces traits de génie qui caractérisent le grand homme.

GRAVER. Tailler, inciser le bois, les pierres, ou les métaux, avec des ciseaux, burins ou eaux fortes, ensorte que certains caracteres & images des choses y demeurent tracés & figurés.

Les Sculpteurs *gravent* des épitaphes, des figures, avec un ciseau. Les Graveurs en planches de cuivre ou autres métaux, *gravent* au burin, & à l'eau forte. On *grave* aussi les crystaux & les pierres précieuses, tant en creux qu'en relief. On *grave* encore des planches en bois pour en tirer des estampes. Mais cette derniere sorte de gravûre est fort peu en usage, parce que l'on trouve plus de facilité à *graver* sur le cuivre. Les Cartiers sont presque les seuls qui se servent des planches en bois, quoique plus commodes dans une infinité de rencontres, principalement quand il faut mettre dans les livres

d'hiſtoires, ou autres traités, des figures néceſſaires pour l'intelligence du diſcours; car elles s'impriment en même tems que la lettre, elles épargnent bien du tems & de la dépenſe. *Félib.*

Hugo de Carpi inventa une maniere de *graver* en bois, par le moyen de laquelle les eſtampes paroiſſent comme lavées de clair-obſcur. Il faiſoit pour cet effet trois ſortes de planches d'un même deſſein, qui ſe tiroient l'une après l'autre, ſous la preſſe, pour imprimer la même eſtampe; elles étoient *gravées* de façon que l'une ſervoit pour les jours & les grandes lumieres, l'autre pour les demi-teintes, & la troiſiéme pour les contours & les ombres fortes. C'eſt ce qui aura ſans doute donné l'idée de l'impreſſion en trois couleurs, que M. Gautier a beaucoup perfectionnée, & qu'il exerce encore actuellement avec beaucoup de réputation. La maniere de *graver* à l'eau forte & au burin eſt parfaitement traitée dans le livre intitulé, *la maniere de graver à l'eau forte & au burin, miſe au jour par Abraham Boſſe, revûe, corrigée & augmentée* du double par M. Cochin le fils, ſi connu par ſes beaux ouvrages en ce genre. Il a même enrichi ce traité de la Gravûre en maniere noire, & de l'impreſſion en trois couleurs, telle que M. le Blon, ſon inventeur, la mettoit en uſage.

GRAVEUR, celui qui grave ſur le bois, le cuivre, &c. *Graveur* en pierres précieuſes. *Graveur* en creux, en relief ou épargne. *Voyez* GRAVURE.

GRAVURE. Ce terme s'entend & de l'art de graver, & de l'ouvrage même de *Gravûre.* La Gravûre au burin ou à l'eau forte ſur cuivre ou autres métaux, a les traits enfoncés dans la planche, celle qui eſt en bois les a relevés. L'art de graver ſur le cuivre & ſur le bois s'eſt tellement perfectionné, qu'on ne doit rien attendre de mieux. Quoiqu'avec le ſeul noir & le blanc, on ſçait faire diſtinguer à l'œil les différentes étoffes de ſoie & de laine, les cheveux blonds d'avec les noirs, les cheveux blancs d'un vieillard d'avec les châtains d'un jeune homme; les étoffes de velours, de ſatin, tabiſées, de peluche, les fourrures, les linges, &c. & cet art eſt devenu ſi commun, que la quantité des ouvrages qu'on a faits peut

passer pour innombrable. Félibien en attribue l'invention à un Orfévre de Florence qui travailloit de *niellure*, & non aux Graveurs en pierre, comme l'en accuse faussement l'Auteur du Dictionnaire de Peinture & d'Architecture, pag. 287, dans l'art. *Gravûre*.

On peut voir Félibien sur toutes les sortes de *gravûres*, dans son livre des *Principes de l'Architecture, de la Sculpture*, &c.

GRAVURE à l'eau forte pour les tailles-douces, est une *Gravûre* qu'on a inventée pour imiter la *Gravûre* au burin, ou plutôt pour faire une *Gravûre* qui, en imitant ce que le burin a de meilleur, n'en eût pas les défauts. Aussi ne voit-on pas dans les plus beaux morceaux des excellens Graveurs à l'eau forte, tel que *Gerard Audran* pour l'histoire, cet esclavage & ce servile arrangement de tailles qui est essentiel au burin, & qui rend ses productions d'un froid qui leur ôte l'ame & l'esprit. Au contraire par un mêlange d'hachures libres, & des points mis en apparence sans ordre, on a des exemples admirables du vérritable caractere dans lequel la *Gravûre* d'histoire doit être traitée. Ce n'est pas que la propreté & le bel ordre des hachures ne fassent un merveilleux effet quand ils sont employés à propos, & mêlés avec d'autres travaux plus libres, selon le goût de l'ouvrage & le caractere des choses que l'on veut représenter : c'est même la perfection de la *Gravûre*. On peut donc dire que si le burin termine & perfectionne l'eau forte, il en reçoit aussi beaucoup de mérite & de goût : elle lui donne une ame qu'il n'avoit point, ou du moins qu'il n'auroit que très-difficilement sans elle : elle lui dessine ses contours avec sûreté & esprit, elle lui ébauche ses ombres avec un goût *méplat* & varié, suivant les divers caracteres des sujets, comme terreins, pierres, paysages, ou étoffes de différentes épaisseurs, ce que le burin ne fait qu'avec une égalité de ton & de couleur qui ne satisfait pas si bien. Enfin elle lui prépare dans les chairs des points d'une forme différente de ceux du burin, qui sont longs, & de ceux de la pointe séche, qui sont exactement ronds ; ceux que produit l'eau forte sont d'un rond plus irrégulier & d'un noir différent ; & du mêlan-

ge des uns & des autres il résulte un *empâtement* plein de goût. Il est donc certain qu'avant l'invention de l'eau forte il manquoit quelque chose à la *Gravûre*, sur-tout pour bien rendre les tableaux d'histoire, lorsqu'ils sont peints avec facilité & hardiesse. Mais pour les portraits, ils demandent à être faits au burin, & l'on voit peu d'exemples que ceux que l'on a avancés à l'eau forte ayent bien réussi. On doit donner aussi la préférence à l'eau forte quand il s'agit de graver en petit. Mais de quelque espéce que soit la *Gravûre* à l'eau forte, il faut toujours la retoucher au burin.

La Gravûre fut apportée en France par des Italiens, sous le regne de François I. elle s'est perfectionnée sous les regnes suivans, & on peut dire qu'elle y est aujourd'hui dans son plus grand éclat.

Les outils propres à la *Gravûre* sont, un *brunissoir*, des *pointes*, des *échoppes*, un *pupitre*, une *parallele*, un *pinceau*, des *burins*, un *coussinet*, la *régle*, le *compas* : on les trouve expliqués dans leurs articles.

Il y a diverses sortes de *Gravûres*, qui se distinguent & par la maniere de graver; & par la matiere que l'on grave.

La Gravûre en cuivre ou autres métaux, destinée à former des estampes, se fait au burin ou à l'eau forte, souvent même avec le secours des deux; les traits qui doivent porter leur empreinte sont creux; dans la *Gravûre* en bois ils sont élevés : c'est ce qu'on appelle *Gravûre d'épargne*. Les outils pour cette derniere sorte de *Gravûre* sont des *canifs* bien tranchans & forts, des petits *ciselets*, & des *gouges*, selon la grandeur & la délicatesse du travail. Ceux qui s'adonnent à cet art sont en petit nombre, comme je l'ai dit; on en trouve cependant aujourd'hui quelques-uns qui y réussissent fort bien. Les culs-de-lampes & les fleurons de la nouvelle édition in-folio des Fables de la Fontaine, ornées de planches faites sur les desseins de feu M. Oudry, en sont une preuve bien convaincante. Le buis est le bois le plus propre à cette sorte d'ouvrage; on peut aussi y employer les bois durs des Indes, & notre poirier à leur défaut.

Quant à la Gravûre sur les pierres & les crystaux,

on se sert pour outils, du diamant & de l'émeril, d'une petite machine, appellée *Touret*, des *sies*, *bouts*, *bouterolles*, *charnieres*, pointes de fer & d'étain, & de petites roues armées de brosses de soies de cochon & de tripoli. Cette sorte de *Gravûre* est fort ancienne, elle étoit connue chez les Egyptiens des premiers tems. Cet art, comme les autres, fut porté de là en Phénicie, aux Etrusques, & les Artistes Grecs le pousserent à sa perfection. Les plus belles pierres gravées qui nous restent viennent d'eux. On y admire la correction du dessein, la finesse des expressions, l'élégance des proportions, la naïveté de la nature dans les attitudes, & toujours un caractere plein de grace & de grandeur, qui saisit & ravit les connoisseurs.

Ce genre si utile, & où depuis les Grecs, peu d'Artistes ont excellé, se renouvellant de nos jours, devroit naturellement faire fortune en France, par l'avantage impréciable de tenir une place entre les curiosités les plus recherchées, les plus précieuses, & les bijoux, ces ruineuses bagatelles de caprice, dont les gens du monde font un si grand cas.

Mais comme je me suis proposé de ne traiter dans cet ouvrage que de la *Gravûre* pour les estampes, comme ayant une relation & un rapport plus immédiats avec la Peinture, je dirai peu de choses des autres sortes de *Gravûre*, me réservant d'en parler plus au long dans une nouvelle édition, si le public paroît le desirer par l'accueil qu'il pourra faire à celle-ci.

GRAVURE en maniere noire, est une sorte de *Gravûre* en taille-douce, qui est devenue fort à la mode depuis quelques tems, sur-tout dans les pays étrangers. Elle est facile & prompte pour les Peintres & autres gens qui sçavent dessiner. Elle consiste à remplir tout un cuivre de traits qui se croisent en tout sens, & que l'on y grave avec un outil nommé *berceau*, dont voyez l'article. On efface ensuite autant de ces traits ou tailles qu'il en faut, pour faire paroître les jours & les clairs des desseins qu'on y a tracés, en ménageant néanmoins ces traits, de façon qu'on en attendrisse seulement quelques-uns, d'autres que l'on efface tout-à-fait, d'autres auxquels on ne tou-

che point du tout quand il s'agit des masses d'ombre ou du fond. Cette maniere de graver est fort bien expliquée dans le livre qui a pour titre: *Maniere de graver à l'eau forte & au burin*, nouvelle édition de 1745.

Gravure en bois. Elle est ainsi nommée de la matiere sur laquelle l'Artiste travaille; c'est ordinairement le bois de poirier ou de buis. Le Graveur en cette espéce de *Gravûre* n'incise pas sa planche avec des burins, des pointes & des échoppes, mais il épargne & laisse de relief les endroits qui doivent faire l'empreinte, enlevant le reste avec la pointe d'un canif, avec des petits ciselets & des gouges en bois, seuls outils qu'ils emploient à cet effet.

La planche sur laquelle on veut graver ayant été choisie bien séche & sans nœuds, & ayant été réduite par le Menuisier à l'épaisseur requise, bien dressée, & parfaitement polie du côté qu'on veut la travailler, le Graveur y trace à la plume le dessein qu'il y veut représenter, & ensuite avec les seuls instrumens dont on vient de parler, acheve son ouvrage, auquel il donne plus ou moins de relief, & à ses traits plus ou moins d'épaisseur, suivant que la lumiere ou les ombres le demandent, ou qu'il le faut pour l'usage auquel l'ouvrage est destiné. Si l'Artiste sçait peu le dessein, il fait faire à l'encre par le Peintre un dessein sur sa planche, ou sur un morceau de papier précisément de la grandeur de la planche, & l'y ayant collé, les traits du côté de la planche, avec de la colle de farine, d'eau & d'un peu de vinaigre, il le laisse parfaitement sécher. Quand la colle est bien séche, il imbibe le papier doucement & à plusieurs reprises, jusqu'à ce que l'eau l'ait bien pénétré, ce qu'on fait ordinairement avec une petite éponge. Lorsque le papier est bien détrempé, il l'enleve en le frottant peu à peu & légerement avec le bout du doigt, ce qu'il continue jusqu'à ce qu'il ne reste sur le bois que les traits de l'encre qui forment le dessein.

Cette *Gravûre* se fait communément sans aucunes hachûres, c'est à-dire sans trancher, couper, ni traverser les premiers traits par d'autres, ainsi qu'il se pratique dans les gravûres au burin & à l'eau forte, mais en les tirant seulement les uns auprès

près des autres. Néanmoins on en a vû depuis quelques années des morceaux gravés d'une si grande délicatesse, & où les doubles traits ou traits croisés imitent si bien ceux des Graveurs en taille-douce, qu'ils méritent de leur être comparés.

GRENETTES, ou graines d'Avignon. Ce sont des petites graines dont on fait un très-beau jaune, en les faisant bouillir dans du vinaigre ou de l'eau. On s'en sert dans la mignature & l'enluminure. On en fait aussi du jaune pour la Peinture à l'huile, en y mêlant du blanc de plomb ou de la craie, pour lui donner du corps.

GRIFFONNEMENT. Terme des Arts qui dépendent du dessein. Crayon, légere ébauche d'un morceau de Peinture, d'Architecture, de Gravûre, &c.

Griffonnement, en Sculpture, est un petit modéle de terre, ou de cire, heurté d'art avec l'ébauchoir.

GRIFFONNER. Ecrire ou dessiner mal. Ce Peintre n'a jamais sçu que *griffonner*.

GRIGNOTIS. Terme de Gravûre. On appelle ainsi l'effet que produisent les tailles conduites avec une main tremblottante, soit exprès, soit naturellement. Le *Grignotis* fait très-bien dans les draperies grossieres, pour leur donner un brut pittoresque, qui les distingue des fines.

GRIL est un ustensile de Graveur en taille-douce, qui se met sur un poële où il y a du feu, pour soutenir & faire chauffer la planche avant de l'encrer pour en tirer les épreuves. Ce Gril est quarré, élevé sur quatre pieds de huit à neuf pouces de hauteur. N°. 34.

GRIS. (Papier) Il y a une espéce de papier gris tirant un peu sur la couleur de noisette claire, dont les Peintres se servent pour dessiner au crayon noir ou rouge, & sur lequel ils rehaussent les jours avec du blanc de craie, ou du blanc au pinceau.

GRIS. (Verd-de-) Mauvaise couleur verte qu'on ne doit employer en Peinture que le moins qu'il est possible, parce qu'elle gâte les autres, & les fait noircir. *Voyez* Verd-de-gris.

GRISAILLE, sorte de Peinture faite seulement avec du blanc & du noir. On l'appelle autrement, *blanc & noir*. La Peinture égratignée est une espéce de *grisaille*.

GRISAILLER, peindre en grisaille. *Voy.* CLAIR-OBSCUR.

GRISATRE. qui est de couleur tirant sur le gris. *Voyez* COLORIS, COULEUR.

GROSSIERS. (*contours*) Ce sont, suivant M. la Combe, ceux où les muscles paroissent confondus avec les tendons & les arteres, ensorte que rien n'est articulé ; ce qui sert, dit-il, dans la représentation des sujets simples & des gens *grossiers*. Si M. la Combe entend par gens grossiers les personnes grosses & chargées de graisse avec excès, la définition seroit en partie passable ; mais je ne vois pas que les arteres entrent pour rien dans les contours, & j'ai toujours pensé que les gens de travail, tels que les Paysans & les Ouvriers, ont les muscles trop apparens & trop renforcés pour être confondus avec les tendons & les arteres. Les contours de ces sortes de personnes doivent être prononcés avec force, & ce seront alors des contours, résolus, arrêtés & austeres.

GROTTE. Petit colifichet qui imite une antre, une caverne, garnie de rochers, de fontaines, de cascades. On les décore au dehors d'Architecture rustique, & au dedans on les orne de coquillages ; souvent on y place des figures d'hommes & d'animaux. On fait de grandes *grottes* dans les jardins, pour imiter les *grottes* naturelles. On y emploie les congellations, les marcassites, les crystaux, les amétistes, les pétrifications, la nacre, le corail, l'écume de fer, & généralement toutes sortes de minéraux, de fossiles & de coquillages. L'un des ouvrages le plus achevé en ce genre étoit la *grotte* de Versailles. Salomon de Caux a fait un Traité des *grottes* & des fontaines.

GROTESQUE. Ouvrage de Peinture ou de Sculpture, qui ne représente point les figures d'hommes ou d'animaux avec les proportions ordinaires, ni telles qu'elles sont dans la nature. C'est l'effet du caprice, de la fantaisie du Peintre, qui représente les choses d'une maniere ridicule, plaisante & propre à faire rire. Quelques-unes de ces figures n'ont de naturel que la tête & une partie du corps : c'est à proprement parler, des *chimères*. On nomme ces sortes d'ouvrages *grotesques*, parce que *Jean dà Udine* en

trouva dans les ruines du Palais de Tite, qu'on appelloit *grottes*, & qu'il fut le premier qui, à l'imitation des Anciens, remit en usage cette sorte de travail.

Vitruve a parlé de ces *grotesques* antiques; & a voulu persuader que ce qu'elles ont de ridicule devoit les faire rejetter. Il n'a pas réussi, parce que nos Sculpteurs les trouvent fort commodes pour faire des ornemens.

GROTESQUEMENT, d'une maniere grotesque, ridicule. Quand un Peintre fait la charge d'un homme au lieu de faire son portrait, c'est le peindre *grotesquement*.

GROUPPE. C'est en Sculpture comme en Peinture un assemblage de plusieurs figures. Le terme de *grouppe* veut dire proprement l'amas de plusieurs figures accouplées & assemblées en peloton; ces figures, soit d'hommes, d'animaux ou de fruits, doivent avoir quelque rapport ensemble, & concourir à une même action. On dit aussi que telle ou telle chose fait *grouppe* avec telle autre. On considere les *grouppes* par rapport au dessein & par rapport au clair-obscur. Les *grouppes*, par rapport au dessein, sont, comme nous l'avons dit, plusieurs figures qui ont quelque union entr'elles, ou par l'action qu'elles font, & quelquefois par leur proximité, ou par l'effet qu'elles ont. Les *grouppes*, par rapport au clair-obscur, sont des figures sur lesquelles les lumieres & les ombres sont répandues de telle maniere qu'elles attirent l'attention, & que l'œil est naturellement porté à les considerer toutes ensemble. On fait des *grouppes* de deux, de trois, de quatre figures, &c. & lorsqu'on en met plusieurs dans un tableau, ils doivent être détachés les uns des autres, & séparés par des vuides, pour éviter la confusion. Ce terme vient de l'Italien *groppo*, qui signifie la même chose. Le *grouppe* où est la figure principale, doit être le plus frappant.

GROUPPER. Assembler plusieurs figures en un tas, pour représenter une action. *Voyez* GROUPPE. On dit, des figures bien *grouppées*, ingénieusement *grouppées*; des membres qui se *grouppent*, qui se contrastent. Quelques-uns disent, *aggroupper*, des figures bien *aggrouppées*.

GRUGER. Terme de

Sculpteur, qui se dit du travail que l'on fait avec la marteline. *Gruger* le marbre. *Voyez* MARTELINE.

GUILLOCHIS. Certains entrelas de filets quarrés que les Sculpteurs font pour servir d'ornement dans l'Architecture, à l'imitation des Anciens. *Félib.* Les Anciens appliquoient ordinairement les *guillochis* sur des membres droits & plats, comme sur la face du larmier d'une corniche, sous les sophites des architraves, sur les plinthes des bases, quand leurs tores & leurs scoties étoient ornées.

GUIRLANDE, est un ornement d'Architecture que les Sculpteurs composent de petits festons, formés de bouquets d'une même grosseur, dont on fait des chûtes dans les ravalemens des pilastres, ou dans les frises.

GYPS *ou* PLATRE, est une pierre blanche, d'une dureté médiocre. On la calcine, & l'on en fait une espéce de plâtre plus propre à faire des figures que le plâtre commun. Il faut choisir le *gyps* brillant & semblable au talc. On l'emploie aussi pour tirer des empreintes des pierres gravées, &c.

H.

HABILLER, en termes de Peinture & de Sculpture, signifie couvrir des figures avec des draperies convenables. On dit, ce Peintre *habille* bien ses figures, il les *habille* à l'antique, à la moderne; pour dire qu'il entend bien les draperies, qu'il leur donne des habits convenables, propres à leurs qualités & à l'action qu'elles paroissent faire, & qu'il observe le *costumé*.

HABIT. On ne doit point se servir de ce terme dans la Peinture, la Sculpture & la Gravûre, pour signifier les vêtemens dont les figures humaines sont couvertes. On dit *draperie*.

HACHER. Les Dessinateurs & les Graveurs appellent *hacher*, former avec la plume, le crayon, le burin ou la pointe, des traits ou lignes serrées, paralleles, pour former les ombres des objets qu'ils veulent représenter. Lorsque ces traits sont liés & croisés quarrément ou obliquement sur les premiers, c'est *contre-hacher*.

On estompe quelquefois les desseins *hachés*, d'autres

ſois on les laiſſe ſans être eſtompés. Mais comme dans ce dernier cas, ils ſont ſujets à ſe maculer, & à ſe gâter par le frottement, qui élargit les traits, & en ôte la netteté, on prévient cet inconvénient par la contre-épreuve. On humecte pour cet effet le derriere du deſſein & la feuille de papier qui doit recevoir l'empreinte, & on la paſſe enſuite ſous les rouleaux de la preſſe des Imprimeurs *en taille-douce*. Cette humidité attache la ſanguine ſur le papier où l'on a fait le premier deſſein, & la ſeconde feuille enleve le ſuperflu. *Voyez* CONTR'ÉPREUVE.

HACHURE, terme de Deſſinateurs & de Graveurs. Ce ſont des traits de burin, de plume ou de crayon croiſés les uns ſur les autres, pour former les ombres des figures. Mellan ne gravoit preſque jamais par *hachures*; il ne travailloit guéres que par des tournoyemens de tailles, qui faiſoient preſque le même effet.

Abraham Boſſe (*maniere de graver à l'eau-forte & au burin, édition de* 1745, page 28.) diſtingue deux ſortes de *hachures*; les *hachures* ſimples qui ne ſont que les traits droits ou courbes du burin, & les *hachures croiſées*, quand ces traits s'entrecoupent & forment par leurs interſections des quarrés ou des lozanges. Ces dernieres ſont ſujettes à éclater à l'eau-forte; mais on peut réparer ce défaut avec le burin. Les *hachures* quarrées ne ſont bonnes que pour repréſenter de la pierre ou du bois.

HARDERIC. *Voyez* FERRETTE D'ESPAGNE.

HARDI, en termes de Peinture, ſe dit de la touche & du deſſein. Une touche *hardie* eſt une touche aſſurée, ferme, conduite avec art, & qui ſans être tâtonnée, fait tout l'effet qu'on doit en attendre. Un deſſein *hardi*, eſt un deſſein dans lequel la main d'un Maître ſe manifeſte par des traits ſçavamment prononcés.

HARDIESSE ſe dit de la touche, de la compoſition & du deſſein: c'eſt pourquoi on dit un pinceau *hardi*, une compoſition *hardie*, des contours *hardis*.

Un pinceau *hardi* ſe manifeſte dans la franchiſe de la touche, dans les coups larges & donnés librement, nourris de couleurs, dans certains coups fermes couchés à propos, tant dans les

jours que dans les ombres ; soit pour donner plus de lumiere & plus de force aux clairs, soit pour donner de l'expression aux caracteres des figures, soit pour arrondir les contours des objets, soit pour ménager ces réveillons de lumieres qui détachent à propos une partie d'un objet, qui sans cela seroit trop rapprochée & perdue ou confondue avec une autre ; soit enfin pour animer & donner de la vigueur à celle qui doit frapper davantage.

Une composition *hardie*, est celle où l'Artiste a sçu joindre au sujet quelques figures qui font beaucoup d'effet dans sa composition, quoiqu'il eût pu le traiter plus simplement ; où les attitudes ont quelque chose de recherché & de difficile à traiter, sans cependant qu'on y remarque aucune gêne, & rien de contraire à la nature. Cette derniere partie forme avec les contours francs, & exprimés avec justesse & précision, la hardiesse du dessein.

HARMONIE se dit en Peinture, tant de la composition & de l'ordonnance, que des couleurs d'un tableau. Dans l'ordonnance, il signifie l'union, la liaison que les figures ont entr'elles par rapport au sujet du tableau : dans le coloris, il signifie l'union, l'amitié, l'oppposition convenable & réfléchie des différentes couleurs.

Le Pere Castel prétend que l'harmonie des couleurs vient des mêmes proportions que l'harmonie des sons : c'est ce qui a donné lieu à son systême du *Clavessin oculaire*, dont M. de la Chambre avoit eu l'idée avant lui, comme on peut le voir dans son Traité des couleurs de l'Iris, où il dit que le verd, qui est la plus agréable des couleurs, répond à l'octave, le rouge à la quinte, le jaune à la quarte, &c. Cette idée étoit un peu trop bizarre, pour faire fortune.

HAUSSES. Nom que les Imprimeurs en taille-douce donnent à des morceaux de carton minces, ou de gros papier, déchirés selon la forme des inégalités des planches, quand elles n'ont pas la même épaisseur par-tout, afin de remplir les vuides que ces inégalités forment entre la table de la presse & la planche ; ce qui se fait, pour que l'estampe vienne bien marquée partout.

HAUT, en termes de Peinture, ſe dit des couleurs. On appelle couleurs *hautes* celles qui ont de l'éclat, de la vivacité, comme le rouge de vermillon, le bleu, &c.

HERMITE. Les Curieux d'eſtampes appellent les Hermites de Sadeler, un certain nombre d'eſtampes en forme de recueil, que Sadeler a gravées, & où il a repréſenté des Anachoretes ou Hermites dans le déſert, avec les noms de chacun : les payſages en ſont admirables. Il y a joint un certain nombre de femmes retirées dans la ſolitude, qui font un recueil d'eſtampes ſéparé des *Hermites*. On appelle ce recueil les *Hermiteſſes*.

HEURTÉ, terme de Peinture qui ſignifie un deſſein qui n'eſt touché que de coups hardis & très-prononcés. Ces deſſeins faits ainſi avec beaucoup de viteſſe, ne ſont pas exactement corrects, & peuvent manquer pour la perſpective & quelques autres parties de l'art ; mais ce ne ſont point des défauts dans une eſquiſſe, dont tout le but eſt de repréſenter une penſée exécutée avec beaucoup d'eſprit, ou bien des figures détachées & imparfaites qui doivent entrer dans quelque compoſition, dont elles ſont partie.

HEURTÉ ſe dit auſſi d'un tableau peint au premier coup, ſans que la couleur ſoit fondue ni careſſée.

HISTOIRE. *Peindre l'Hiſtoire* ſe dit des Peintres qui prennent des traits de l'*Hiſtoire*, de la Fable, ou en général des actions grandes & héroïques, pour ſujet de leurs tableaux. Ce genre appelle hiſtorique, tient avec raiſon le premier rang dans la Peinture ; & quoique ceux qui ſe reſtraignent au portrait, peignent des figures avec des attributs hiſtoriques, & dans des attitudes de caprice, ou qui rappellent quelqu'action propre à la perſonne repréſentée, on dit ſeulement que de tels Peintres font des portraits *hiſtoriés* ; mais on ne les met pas dans la claſſe des Peintres d'*Hiſtoire*.

Une figure ſeule peut cependant faire un tableau d'*Hiſtoire* ; mais il faut pour cela qu'elle rappelle au ſpectateur un fait, un point, une ſituation ; qu'elle n'ait pas le froid & la ſervitude du portrait, & que l'Artiſte ne ſe ſoit pas borné à repréſenter la reſſemblance d'une

personne. Quelques-uns prétendent même que les portraits de plusieurs personnes, par exemple d'une famille, rassemblés dans un même tableau, ne font pas un tableau d'*Histoire*.

De tous les genres de Peinture, l'*Histoire* est le plus noble & le plus difficile; Vitruve l'appelloit aussi *Megalographia*, ou Peinture d'importance. Elle demande en effet beaucoup d'esprit & de génie, beaucoup de correction de dessein, beaucoup de sentimens, de science, de goût, de fidélité, de choix, & de netteté dans les idées & dans la maniere de les présenter sur la toile.

La fidélité scrupuleuse n'est pas absolument de l'essence de la Peinture; mais elle est de convenance, en sorte que l'Artiste ne s'écarte pas de la Fable ou de l'*Histoire*, de façon à méconnoître dans son tableau l'opinion qu'en ont communément les hommes, sur la foi des Auteurs. C'est dans ce cas qu'il est permis aux Peintres, comme aux Poëtes, de se donner une licence modérée, & de soustraire quelques traits, ou en introduire d'imagination, suivant qu'ils le jugent convenable pour l'effet qu'ils se proposent.

La netteté consiste à saisir dans l'action un instant si caractérisé, que le spectateur la distingue au premier coup d'œil de toutes celles qui en approchent.

Le génie détermine le choix du sujet; le goût le dirige, pour la composition & l'ordonnance; les sentimens sont la source où le Peintre puise la noblesse, la grandeur & la grace de ses figures, la force & la justesse de l'expression.

HONGNETTE, ciseau dont la pointe est presqu'en forme de lozange: il est d'acier bien trempé, & d'un grand usage dans la Sculpture en marbre. *Voyez sa figure*, N°. 37.

HORIZON; c'est dans la Peinture comme dans la nature, la partie du tableau où la terre commence à cacher à nos yeux la continuité du Ciel. On suppose toujours l'*horizon* à la hauteur de l'œil; tout ce qui est supposé placé au-dessus, ne doit montrer que le dessous & les côtés, & ce qui est représenté plus bas, doit laisser appercevoir les côtés & le dessus.

HORIZONTAL, qui est de niveau à l'horizon. On appelle plan *horizontal*, celui qu'on entreprend de

peindre en lointain & en perſpective : la ligne *horizontale*, celle où ſe trouve le point de vûe, la hauteur de l'œil, où preſque toutes les autres lignes doivent aboutir, pour mettre les objets en perſpective. Cette ligne eſt parallele à la ligne de terre ou fondamentale.

Lorſque la ligne principale d'un tableau paſſe par le milieu du plan, & que le but du Peintre eſt de repréſenter les objets ſymmétriſés, la hauteur de la ligne *horizontale*, doit être placée plus haut que la hauteur naturelle de l'homme ; car ſi la ligne *horizontale* étoit plus baſſe, les apparences des compartimens d'un parterre, d'un pavé, plus éloignés de la baſe du tableau, paroitroient trop petites & très-reſſerrées : les colonnes, les piliers, les arbres, &c. placés le long de la ligne de terre, ſur des lignes perpendiculaires, ne paroîtroient pas aſſez détachés les uns des autres. Dans ce cas il faut placer les deux points de diſtance aux deux extrémités du tableau, ou à une très-petite diſtance de ces extrémités en dehors, parce qu'alors les lignes tirées aux points de diſtance, coupent celles qui ſont tirées au point de vûe, en des points plus éloignés de la baſe, & font paroître les objets plus diſtincts, & ſéparés entr'eux. Il ne faut cependant pas placer la ligne *horizontale*, extrêmement haut ; l'apparence du haut des maiſons paroîtroit trop grande, & les figures peintes ſur le terrein, ſeroient trop petites. Ces hauteurs de l'œil ne ſont bonnes que pour les plans qu'on veut repréſenter *à vol d'oiſeau*.

Si le principal ſujet eſt une action qui ſe paſſe ſur le plan du tableau, il faut placer la ligne *horizontale* moins haut que la hauteur naturelle d'un homme ; deux ou trois pieds au plus ſuffiſent. L'action s'approchera par ce moyen de la baſe du tableau ; les figures auront la tête au-deſſus de la ligne *horizontale*, & le détail de la compoſition paroitra beaucoup mieux. Dans ce cas les points de diſtances doivent être hors du tableau.

HUILE. Jean de Bruges, Peintre Flamand, eſt le premier qui ait employé l'*huile* dans la Peinture.

La Peinture à l'*huile* a pluſieurs avantages ſur les autres manieres de peindre ; l'*huile* adoucit les couleurs

qui y ſont détrempées ; elles imitent mieux le naturel, & marquent plus fortement les ombres. Les tableaux peints à l'*huile* peuvent ſe retoucher, mais très-difficilement ſans qu'il y paroiſſe au bout de certain tems, après qu'ils ont été finis & achevés.

La Peinture à l'*huile* eſt très-bonne pour les tableaux de moyenne grandeur. On l'emploie cependant dans de grands ouvrages, comme dans des coupoles, des galeries ; mais l'humidité en détache des morceaux, ce qui n'arrive point à la freſque. Les meilleures *huiles* qu'on puiſſe employer, ſont l'*huile* de lin, l'*huile* de noix & l'*huile* d'oliette. *Voyez* PEINTURE.

HUILE D'ASPIC. Les Peintres la mêlent avec leurs couleurs, détrempée à l'*huile* de lin ou de noix, pour rendre les couleurs plus coulantes, & les tenir un peu plus fermes ; elle les rend plus maniables, & les ſéche plus vite, parce qu'elle s'évapore auſſi-tôt. Elle ôte auſſi le luiſant des tableaux. Quelques-uns employent auſſi l'*huile* de térébenthine.

HUILE D'IMPRIMEUR EN TAILLE-DOUCE, eſt de l'*huile* de noix pure, & brûlée juſqu'à ce qu'elle ait acquis une certaine conſiſtence qui la rende propre à l'impreſſion en taille-douce. *Voyez* la maniere de la brûler dans le Livre intitulé, *Maniere de graver à l'eau-forte & au burin*, pag. 158, édition de Paris, 1745.

HUILE FORTE eſt celle qui eſt plus gluante & plus épaiſſe ; pour la faire on y laiſſe le feu beaucoup plus long-tems.

HUILE FOIBLE eſt celle qui a moins de conſiſtence, & qui n'a brûlé qu'un peu plus de demi-heure.

On trouve la maniere de les faire dans le Livre cité ci-deſſus, de même que l'*huile forte* & *foible*, pour imprimer en camayeux.

L'huile de noix ſe blanchit & ſe purifie en la mêlant bien avec de l'émail, qu'on laiſſe enſuite précipiter, ou en la faiſant bouillir, ou en l'expoſant dans une bouteille de verre au Soleil pendant l'Eté.

HUILE GRASSE *ou* HUILE SICCATIVE, ſe compoſe en la faiſant bouillir avec de la litharge & des oignons, juſqu'à ce que les oignons ſoient en charbons. On la mêle plus ordinairement avec les noirs,

la laque & les autres couleurs qui ont peu de corps, & qui ne séchent que difficilement. Il faut en mettre très-peu ; elle est sujette à faire noircir les couleurs, & à rendre la peinture trop séche, ce qui la fait souvent écailler.

HUMECTER son pinceau ; c'est en mignature, le mettre sur le bord des lévres, & le mouiller un peu avec la langue, pour lui faire faire une pointe propre à pointiller.

J.

JAUNE (couleur). Elle est assez sensible, & il y en a de différentes sortes ; elles sont l'ochre commune, l'ochre de ruth, la terre d'Italie, le jaune de Naples, les massicots, les stils de grains, l'orpin, la gomme-gutte, la pierre de fiel, &c. *Voyez* tous ces articles à leur lieu & dans la Préface. Le *jaune* fait du verd, quand on le mêle avec du bleu.

JAUNE DE NAPLES. Quelques-uns prétendent que c'est une couleur factice ; nos Peintres venus d'Italie, assurent cependant que c'est une terre ou un minéral qui se trouve aux environs de Naples. C'est une pierre trouée, friable, qui tient beaucoup du souffre. Elle a un sel très-âcre qu'on lui ôte par des lotions réitérées, en changeant l'eau à chaque fois, après l'avoir laissée tremper vingt-quatre heures à chaque lotion. Le sel transperce la terrine, & paroît tout blanc sur la superficie extérieure du vase. Il faut la réduire en poudre avant de la mettre tremper, & ne point se servir de couteau de fer, pour la ramasser de dessus le porphyre où on la broye, ni pour la *rompre* sur la palette avec les autres couleurs, parce que le fer lui donne un œil grisâtre ou verdâtre. On se sert d'un couteau de bois de buis, de châtaigner, d'ivoire ou de bois des Indes. Cette couleur est bonne à l'huile, à la cire & à l'eau. On imite le *jaune de Naples* avec du minium & de l'antimoine.

ICHONOGRAPHIE : discours sur la connoissance de tout ce qui regarde en général la Peinture, la Sculpture & la Gravûre ; mais qui a particuliérement pour objet les morceaux précieux de l'Antiquité, que les injures du tems & l'écoulement des siécles ont épargnés. *Dict. des beaux Arts.*

Quelques-uns la confon-

dent mal-à-propos avec l'*Ichonologie*, dont *voyez* l'article.

ICONOLOGIE. Art de représenter les Dieux de la Fable, les hommes, leurs actions & leurs passions, avec les attributs qui les caractérisent de maniere à les faire aisément distinguer.

Les Peintres, les Poëtes, les Sculpteurs ont créé un nouveau monde, un monde idéal, dont les habitans sont les vertus, les vices, les maladies, les saisons, les Royaumes, les Provinces, personnifiés & représentés sous la figure humaine ou sous des symboles, & ont accompagné ces figures de quelques attributs ou signes caractéristiques, que les Artistes ne doivent pas ignorer, ni les changer à leur fantaisie, parce qu'ils ont passé en usage. *Voyez l'Iconologie* de Cæsar Ripa. Je travaillerai à en faire une plus complette & plus circonstanciée.

JET, JETTER; termes de Peinture, qu'on emploie en parlant des draperies : c'est la maniere d'en distribuer l'étendue & les plis. Il faut toujours que cette distribution paroisse naturelle, & en bannir tellement l'affectation, que l'art ne s'y fasse pas sentir. Ce naturel consiste dans une négligence apparente, mais si heureuse que les draperies n'ayent rien de dur, de cassé, & qu'elles laissent sentir le nud & les emmanchemens qu'elles cachent. On dit alors qu'une draperie est bien *jettée*, ce Peintre *jette* bien une draperie, pour dire qu'il en dispose bien les plis & les contours.

Le terme *jetter* est aussi en usage pour les ouvrages de Sculpture en fonte, en plâtre, en cire. On dit, *jetter une figure en plâtre, en bronze*, pour dire la couler dans le moule.

ILLUMINATION. Maniere d'éclairer des figures peintes sur des matieres qui n'empêchent point le passage à la lumiere, comme la toile, le papier, le verre, &c. Ces figures exposées la nuit avec des lumieres derriere, font un effet fort agréable. On en fait de diverses manieres & couleurs dans les décorations.

IL PETIMENTO, terme Italien dont les curieux en fait de desseins se servent quelquefois, pour signifier un dessein où l'on trouve des têtes retournées de plusieurs manieres, des doubles bras, des jambes jettées au

hazard à côté l'une de l'autre, pour chercher celle qui convient le mieux.

IMAGE. Ce terme ne s'emploie guères que pour le sacré, & quand il s'agit de designer des figures de Dieu, des Saints, &c. alors on dit, l'*image* de la Vierge, de S. Jean, & non la statuë, la figure de la Vierge, &c.

Le peuple donne en général le nom d'*images* à toutes les estampes, de quelque espéce qu'elles soient.

IMAGER. Marchand qui vend des estampes, des images, en papier ou vêlin. Les Sculpteurs ont été aussi appellés *Imagers* ou tailleurs d'images dans leurs anciens statuts; mais sans doute qu'on ne l'entendoit que des Sculpteurs en bois; car par ces mêmes statuts il leur est défendu de tailler aucune *image* de bois vert, mort-bois, ou bois de tilleul. On ne connoîtroit pas aujourd'hui les Sculpteurs de l'Académie royale sous ce nom.

IMAGINATION, en fait de Peinture, se dit de l'invention & des effets que produit la force du génie des Peintres. Un Artiste doit avoir une *imagination* vive, pour saisir les traits frappans & distinctifs des objets qu'il veut peindre ou dessiner.

IMAGINER. Penser, concevoir, inventer, assembler plusieurs idées dans son esprit. Une des principales qualités d'un Peintre est de bien *imaginer* un dessein avant que de l'exécuter.

IMITATEUR. Ce terme ne se dit guères en Peinture, quoiqu'on dise *imiter*. David Teniers a été fort bon *imitateur* de la maniere de peindre de ceux qui l'avoient précédé : c'est ce qui l'a fait nommer *le Singe de la Peinture*. *Voyez* PASTICHE.

IMITATION, IMITER. Ces termes ont deux sens. C'est travailler d'après un modele, ou en le copiant exactement, ou en travaillant seulement dans le goût & la maniere d'un Maître. Un Peintre même qui peint de pratique, & qui ne consulte pas la nature à chaque tableau qu'il fait, a toujours pour objet l'*imitation* de cette même nature. Le Sculpteur l'imite par l'exactitude des formes & la justesse du dessein seulement; mais le Peintre ne doit pas s'en tenir là : il doit se proposer une *imitation* si parfaite de la nature, qu'il fasse illusion, & c'est en

ajoûtant à cette exactitude des formes la couleur propre à chaque objet : tout l'art de la Peinture consiste dans cette *imitation*.

On dit encore qu'un Peintre, un Sculpteur *imitent* l'antique, quand après s'être familiarisés avec l'antique ils en prennent le goût & la maniere. On dit aussi, ce tableau n'est qu'une *imitation* de Raphaël, du Poussin, &c. pour dire qu'il est peint suivant le goût, la touche & le coloris de ces Peintres. Ainsi *imiter* n'est pas précisément copier trait pour trait. Mais quand on dit que tout l'art du Peintre consiste dans l'*imitation* de la nature, il faut l'entendre de la *belle nature*, & non de ce qu'elle a de défectueux. Prendre un modele, & en imiter jusqu'aux défauts dans la représentation qu'on en fait, ce seroit *imiter* la nature, mais ce ne seroit pas être bon Peintre, quand le tableau auroit même d'ailleurs la correction du dessein & la beauté du coloris, une touche moëlleuse, & beaucoup d'autres qualités requises pour une bonne Peinture. Avec un travail assidu, un esprit médiocre peut parvenir à la précision des mesures, à l'exactitude des formes; mais il faut y donner l'ame, par ce dessein tout spirituel dont parle M. de Piles, lequel supposant toujours l'*imitation* de la nature dans cette justesse des mesures, rende cette *imitation* parfaite, en imprimant aux objets peints la vie & la vérité de la nature, avec choix, convenance & variété : choix pour ne pas prendre indifféremment tout ce qui se présente; convenance pour l'expression des sujets, qui demandent des figures tantôt d'une façon & tantôt d'une autre; & variété pour le plaisir des yeux, & pour la parfaite *imitation* de la nature, qui ne présente jamais deux objets parfaitement semblables. Il ne suffit donc pas d'*imiter* les proportions, il faut de plus l'esprit du contour. Quand on représente, par exemple, le corps d'un homme, il faut y infuser l'ame, en le faisant paroître véritablement de chair, plein de sang & de vie.

IMPRESSION, signifie en Peinture une couche ou enduit de couleurs que l'on met sur une toile ou autre matiere, pour la préparer à recevoir les couleurs que le Peintre dispose dessus à son gré, pour re-

présenter le sujet qu'il s'est proposé de peindre. *Voyez* IMPRIMER.

M. Félibien a dit *imprimeure* au lieu d'*impression*, & blâme ceux qui disent *imprimature*, pour imiter les Italiens qui disent *imprimatura* dans le même sens.

IMPRIMER, en termes de Peinture, mettre quelques couches de couleurs sur une toile, pour la disposer à recevoir les autres couleurs qui doivent former le tableau. Quand on peint sur bois, on l'encolle avec la brosse, & l'on y donne d'ordinaire une couche de blanc à la colle avant que de l'*imprimer* à l'huile. On se sert aujourd'hui plus de toile que de bois, parce que les inconvéniens en sont moins grands. On choisit du coutil ou de la toile la plus unie, & lorsqu'elle est bien tendue sur un chassis, on y donne une couche d'eau de colle, on passe ensuite par-dessus une pierre-ponce, pour en ôter les nœuds. L'eau de colle sert à coucher tous les petits fils sur la toile, & à remplir les petits trous, afin que la couleur ne passe pas au travers. Quand la toile est bien séche, on l'*imprime* d'une couleur simple, qui ne fasse point mourir les couleurs, comme du brun rouge; c'est une terre naturelle dont la teinte ne s'altere point; on y mêle quelquefois un peu de blanc de plomb, pour le faire plutôt sécher. Cette *impression* se fait avec de la couleur broyée à l'huile de noix ou de lin; & pour la coucher la moins épaisse qu'il est possible, on prend un grand couteau propre à cet usage. Quand cette couleur est séche, on passe encore la pierre-ponce par-dessus, pour la rendre plus unie; on donne ensuite si l'on veut une seconde impression, composée de blanc de plomb & d'un peu de noir de charbon, pour rendre le fond grisâtre, & dans l'un & l'autre procédé, on met le moins de couleur qu'il est possible, pour empêcher que la toile ne casse, & conserve les couleurs dont on la recouvre en peignant. Car si l'on n'imprimoit point les toiles, & qu'on peignît dessus après les avoir simplement encollées, les couleurs se conserveroient mieux & n'en seroient que plus belles.

L'on voit dans quelques tableaux du Titien & de Paul Veronese qu'ils observoient d'en faire l'*impression* à détrempe, sur laquelle ils pei-

gnoient ensuite avec des couleurs à l'huile, ce qui a beaucoup servi à rendre leurs ouvrages plus vifs & plus frais, parce que l'*impression* à détrempe attire & boit l'huile qui est dans les couleurs, & fait qu'elles restent plus belles, l'huile ôtant beaucoup de leur vivacité. C'est pourquoi ceux qui veulent que leurs tableaux conservent de la fraîcheur, emploient le moins d'huile qu'ils peuvent; & tiennent leur couleurs plus fermes, y mêlant un peu d'huile d'aspic, qui s'évapore aussi-tôt, mais qui sert à les faire couler, & les rend plus maniables.

Quand on veut peindre sur les pierres, soit marbe ou autres, on n'y met point de colle, mais seulement une légere couche de couleurs.

IMPRIMERIE en couleur, est un art nouvellement inventé, au moyen duquel on représente tous les objets avec leurs couleurs naturelles, par trois planches gravées, & imprimées sur la même feuille: M. le Blond en est l'inventeur. Ces trois planches doivent représenter un seul sujet, & chacune a sa couleur particulière. Ces couleurs sont, le rouge, le jaune & le bleu; & par leurs différens dégrés & mélanges, elles produisent des tons *approchans* des tableaux. On a pour cet effet trois planches de cuivre de même grandeur, bien égalisées & limées, de façon qu'elles se rapportent exactement l'une sur l'autre. Ces trois cuivres sont gravés & préparés comme on le voit dans l'article de la Gravûre en maniere noire, & l'on calque sur chacun le même dessein. Chaque planche est destinée à être imprimée d'une seule couleur. On efface sur celle qui doit être imprimée en rouge toutes les parties où il ne doit point entrer de rouge; comme, par exemple, la prunelle de l'œil, ou des étoffes d'une autre couleur. On y forme seulement les parties où le rouge domine, comme les lévres, les joues, &c. & dans les autres parties qui ne demandent qu'un œil roussâtre, comme les masses d'ombre, & en général toute la peau qui doit être vermeille, on y laisse un petit grain tendre, & seulement capable de faire, étant imprimées avec les autres couleurs, un ton mêlé tel qu'on le desire.

Sur la planche qui doit être tirée en bleu, on efface tout-à-fait les choses qui sont rouges, & l'on ne fait qu'attendrir

tendrir celles qui doivent participer de ces deux couleurs ; on laisse entierement celles où le bleu doit dominer. On en fait de même sur la planche destinée pour le jaune. L'on imprime ensuite chacune de ces planches sur le même papier, avec la couleur qui lui convient. A l'égard de l'ordre que l'on doit suivre pour l'impression de ces trois couleurs, il varie selon que l'exigent les sujets que l'on veut représenter. En général il faut commencer par la couleur la moins apparente dans le tableau, & réserver la couleur dominante pour être imprimée la derniere.

Quelquefois on est obligé de graver deux planches pour la même couleur, pour faire un plus grand effet, & alors la seconde planche de la même couleur s'imprime la derniere, & ne sert qu'à attendrir & glacer les autres couleurs. On se sert aussi de terre d'ombre, & même le noir, pour former des masses d'ombre, & leur donner plus de vigueur.

Toutes les couleurs qu'on emploie, doivent être transparentes, ensorte que paroissant sur l'épreuve l'une au travers de l'autre, il en résulte un mêlange qui imite plus parfaitement le coloris d'un tableau.

Pour conserver plus longtems ces épreuves, & les faire mieux ressembler à la Peinture, on les colle sur toile, & on les tend sur un chassis, pour les encadrer dans une bordure ; ensuite l'on passe par-dessus cette impression un beau vernis, pareil à celui que l'on met sur les tableaux.

M. le Blond, dont nous avons parlé, a fait un livre sur cette matiere ; il a pour titre, *Il coloritto*, ou l'harmonie du coloris dans la Peinture, réduite à des principes infaillibles, & à une pratique méchanique, avec des figures imprimées en couleur, pour en faciliter l'intelligence. Par Jacques-Christophe le Blond, *in-quarto*, orné de cinq planches. Il a été imprimé à Londres en Anglois & en François.

M. le Blond voulant fixer la véritable harmonie des couleurs dans la Peinture, prouve dans ce livre que tous les objets peuvent être représentés par trois couleurs primitives ; sçavoir, comme nous l'avons dit, le rouge, le jaune & le bleu. Que par le mêlange de ces trois on peut composer toutes les au-

tres, & même le noir ; ce qui s'entend des couleurs matérielles dont on se sert dans la Peinture. Ces réflexions ont conduit naturellement cet Auteur à faire cette belle découverte, quoique depuis la naissance de l'impression en taille-douce on eût fait plusieurs tentatives inutiles.

L'art d'imprimer en couleur se réduit donc : 1°. A représenter un objet quelconque avec trois couleurs, & par le moyen de trois planches qui doivent se rapporter sur le même papier. 2°. A faire les desseins sur chacune des trois planches, de façon que les trois desseins s'accordent exactement. 3°. A graver les trois planches de maniere qu'elles ne puissent manquer de se rapporter ensemble. 4°. A trouver les trois vraies couleurs matérielles primitives, & les préparer de maniere qu'elles puissent s'imprimer, être belles & durer longtems. 5°. Enfin à tirer les trois planches avec assez d'adresse pour qu'on ne s'apperçoive point après l'impression, de la façon dont elles sont tirées.

Voilà à peu près tout le fin de cet art, qu'il seroit facile de perfectionner si des personnes sçavantes dans le Dessein & la Peinture daignoient en prendre la peine. On pourroit même pour cet effet ne point se restreindre aux trois couleurs dont nous avons parlé. Au reste, cette espéce de Peinture réussit assez bien à imiter les choses qui sont de couleur entiere, comme les plantes, les fruits & les anatomies : elle n'a produit cependant jusqu'ici que des choses médiocres, excepté quelques portraits gravés par M. le Blond lui-même. Le défaut général de presque toutes les productions de cette espéce, qui ont paru depuis la mort de cet Auteur, est qu'elles sont trop bleues, & que cette couleur y domine de façon à effacer les autres. Les teintes en sont fausses & laissent toujours beaucoup à desirer.

IMPRIMURE. *Voy.* IMPRESSION.

INCORRECTION. Défaut de correction. Ce assemblage de piéces rapportées forme un tout agréable, dont l'*incorrection* du dessein n'étoit sensible qu'à des yeux connoisseurs *Merc. de Sept.* 1731.

INCRUSTATION. *Voyez* ENDUIT.

INDE. Fécule bleu

foncée qui sert dans la Peinture, & qu'on nous apporte des Indes occidentales. Elle est en masse ou en pastilles séches : elle est tirée des seules feuilles d'une plante que les Indiens & les Espagnols appellent *Anil*, & les François *Indigo*.

Il y a plusieurs espéces d'*Inde* ou d'*Indigo*; le meilleur est celui de Serquisse, village où on le fait. On le choisit en morceaux plats, d'une épaisseur convenable, moyennement dur, net, nageant sur l'eau, inflammable, de belle couleur bleue ou violet foncé, parsemé en dedans de quelques paillettes argentées, & paroissant rougeâtre quand on le frotte sur l'ongle.

L'*Inde* en maron est encore d'une assez bonne qualité, on l'appelle *Indigo d'Agra*; il est en figure de maron.

L'*Inde* s'emploie dans la Peinture, mêlé avec le blanc, pour faire une couleur bleue; car sans mélange, il donne une couleur noirâtre. Les Anciens en avoient de deux sortes, selon Pline, *liv.* 35. c. 6. & Dioscoride, *liv.* 5. c. 57. L'un, qui se faisoit avec de certains roseaux qui se trouvent aux Indes; l'autre de l'écume des chaudieres où l'on teint les draps en couleur de pourpre. En France on imite l'*Inde* avec la plante appellée *Guesde*, *Isatis* en Grec, & en latin *Glastum*.

INDIGO, couleur bleue. *Voyez* INDE.

INGRAT. Qui ne peut produire un bel effet, qui n'a pas de graces, & dont la nature ne présente pas une idée heureuse. Les ajustemens du tems sont *ingrats* à traiter; le simple de l'Antique est à préférer. On dit aussi dans le même sens un sujet *ingrat*, une forme *ingrate*.

INSERTION, terme d'Anatomie & de Peinture. C'est l'endroit où s'emmanchent & s'insérent les membres & les autres parties du corps. On se sert plus ordinairement du terme *emmanchement*, quand il s'agit de Peinture.

INSIPIDE; ce qui n'est pas traité avec goût, avec choix, avec élégance & sagesse. L'épithete *insipide* s'applique à toutes les parties de la Peinture, mais plus particulierement à la couleur.

Les Peintres & les Sculpteurs modernes joignent souvent au mauvais choix des ornemens, une profusion

insipide, & s'éloignent de cette simplicité antique, & noble dans les airs de tête & dans les ajustemens, si estimée des vrais Connoisseurs : ce qui a fait dire à quelques Italiens que nos Artistes mettoient dans leurs ouvrages un air nationnal, & qu'ils ne sçavoient faire que des *Messieurs*. Ceux d'aujourd'hui ramenent cette simplicité.

INTERESSANT se dit en général d'un tableau ou d'un dessein rare & de prix. Un morceau est aussi *intéressant* par le choix des attitudes, des masses, par l'invention, la composition, l'intelligence du clair-obscur, &c. Quand on parle du sujet, le terme *intéressant* présente une autre idée; il signifie un sujet qui représente une action *intéressante* pour le spectateur, en excitant dans son ame des sentimens nobles, généreux, des sentimens de douleur, de joie ou de compassion, quand il lui rappelle quelque trait d'histoire, quelque fait extraordinaire de valeur, de courage, de générosité, &c.

INTELLIGENCE. Ce terme s'entend de la science de toutes les parties de la Peinture. On dit l'*intelligence* du clair-obscur; l'*intelligence* des couleurs; c'est-à-dire l'art de connoître leur amitié, pour les rompre ensemble de maniere à produire l'effet de la couleur des objets naturels. Elle consiste dans la distribution de ces couleurs, pour former un accord convenable.

On dit aussi qu'un Peintre montre beaucoup d'*intelligence* dans ses compositions, son ordonnance, son dessein, pour dire qu'il dessine correctement, que son ordonnance est bien entendue, & que sa composition est belle. *Voyez* CLAIR-OBSCUR, DESSEIN, ORDONNANCE.

INVENTER; produire par la force de son esprit & de son imagination, trouver, imaginer quelque chose de nouveau. Les Peintres *inventent* les sujets de leurs tableaux : ils imitent à la vérité la nature; mais ils *inventent* la disposition, l'ordonnance, l'économie, en distribuant les figures & les autres objets de maniere que le tout-ensemble plaise aux yeux des spectateurs, parce que la chose paroît à sa place.

INVENTEUR; celui qui a trouvé le premier quel-

que chose, quelqu'art, quelque science. Les Peintres qui font des originaux, en sont les *Inventeurs*, parce qu'ils sont les premiers qui ayent présenté les actions peintes dans leurs tableaux, de la maniere qu'ils les présentent. La même action, le même sujet peut avoir été déja traité cent fois; mais la façon de le représenter peut être nouvelle : c'est pourquoi ils mettent simplement leur nom sur le tableau, & quelquefois y ajoucent ces paroles : *Invenit & fecit*, ou *pinxit*; c'est-à-dire un tel a inventé & fait, ou peint ce tableau.

INVENTIF; qui a un génie propre à inventer & produire quelque chose de nouveau, à trouver des expédiens. *Voyez* INVENTEUR.

INVENTION est une partie de la Peinture, qui trouve les objets nécessaires dans la composition d'un tableau. C'est ce que trouve l'Artiste, ce qu'il enfante, en quoi l'*invention* doit être distinguée de la composition, qui ne se prend ordinairement que pour l'ordonnance & la disposition des différentes parties qui font l'ensemble du tableau.

L'*invention* demande bien des choses, du génie, de l'esprit, de la prudence, de l'érudition & du goût : le génie & l'esprit, pour enfanter facilement; de la prudence pour ne pas se laisser accabler par les objets qui se présentent en foule, & du goût pour ne prendre que ce qui doit contribuer au bel effet, à l'expression du sujet, & en retrancher tout ce qui est inutile ou peu convenable; enfin de l'érudition pour n'y rien mettre que de vraisemblable, de conforme à l'Histoire & au Costume.

L'*invention* dépend absolument du génie de l'Artiste; mais il ne lui est pas permis de se laisser emporter à la fougue de son imagination, & il ne doit point abuser de ce dire d'Horace :

. . . . Pictoribus atque Poëtis
Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas.

Le Peintre est astraint à certaines régles, dont il ne peut s'écarter sans se rendre repréhensible; ces régles sont liées si intimement avec celles qui concernent les autres parties de la Peinture, qu'elles en sont la source; il n'est donc pas hors de pro-

pos de les rappeller dans cet article.

Lorſque le Peintre s'eſt déterminé ſur l'action qui doit faire le ſujet de ſon tableau, il faut qu'il ſe l'imprime bien dans l'eſprit, qu'il s'y intéreſſe en quelque maniere, qu'il ſe tranſporte ſur le lieu de la ſcène, qu'il en examine avec un œil curieux toutes les circonſtances, qu'il médite ſur les acceſſoires, qu'il néglige tout l'inutile & ſuperflu, & qu'il faſſe choix de tout ce qui peut contribuer à produire dans ſon tableau un effet avantageux, ſans s'écarter cependant des bornes du vrai, ou du moins de la probabilité. Mais un Artiſte doit uſer ſagement de cette liberté dans les incidens qu'il introduit, ou dans les circonſtances qu'il retranche.

Il n'eſt point de ſujet où il puiſſe donner plus d'eſſor à ſon imagination, que lorſqu'il s'agit de repréſenter une bataille, les funeſtes effets d'une maladie contagieuſe, d'un incendie, d'un maſſacre, & toutes les aſſemblées de la multitude : mais il ne peut pas corrompre l'Hiſtoire, ni la changer en fable ou en roman : chaque perſonnage doit y ſoutenir ſon caractere ; tout y doit être obſervé, le pays, le lieu de l'action, les habillemens, les mœurs, &c. *Voyez* COSTUME.

Toute action ayant différentes circonſtances, un Peintre marque ſon génie & ſon eſprit dans le choix qu'il fait de celle qui eſt la plus avantageuſe, & il doit toujours ſe reſſouvenir qu'un tableau hiſtorique ne doit repréſenter qu'un ſeul inſtant de l'action, & qu'il n'y faut rien mettre qu'on ne puiſſe ſuppoſer s'être fait dans ce même tems, ou qui puiſſe diſtraire l'attention du ſpectateur de celle qu'il doit à l'action principale. *Voyez* ACTION.

L'eſſor que le Peintre donne à ſon imagination, ne doit pas lui faire changer l'action ; il faut qu'il l'expoſe non ſeulement comme elle a pu ſe faire, mais de la maniere la plus convenable. *Voyez* CONVENANCE.

Il ne faut pas non plus y introduire d'ornemens ſuperflus, ni des figures inutiles. *Voyez* ACCESSOIRE.

On ne doit faire entrer dans un tableau rien d'abſurde, d'indécent ou de bas, rien qui ſoit contraire à la Religion, ni qui choque la morale, ou qui puiſſe même donner à penſer rien de ſem-

blable, quand le ſujet eſt religieux. Peindre un chien qui ronge un os dans un feſtin où des perſonnes de la plus haute qualité ſont à table, & d'autres traits de cette nature, ſont des fautes que l'autorité de Paul Véroneſe, ni même de tout autre Peintre plus excellent que lui, ne ſçauroit juſtifier. Approuvera t-on Raphaël même d'avoir mis dans le devant du tableau de la Donation de Conſtantin, un garçon nud à cheval ſur un chien? Michel-Ange, dans ſon Jugement dernier, gravé par G. Mantouan, par Martin Rota & par d'autres, a péché contre cette régle de la maniere la plus choquante.

Toutes ces régles n'empêchent pas qu'on ne doive faire entrer dans un tableau toute la variété dont le ſujet eſt ſuſceptible. Elle eſt même abſolument requiſe dans tout tableau repréſentant une multitude. Il faut, autant qu'il eſt poſſible, introduire une variété dans les caracteres des paſſions, dans les attitudes, dans les conditions, pourvû qu'elle ſoit naturelle & ſans affectation.

Dans tous les groupes qui compoſent la multitude, il doit toujours y avoir une figure principale, dont le caractere ſe faſſe remarquer.

En toutes ſortes de tableaux un Peintre doit éviter la ſuperfluité des penſées, & l'obſcurité. Les figures allégoriques doivent avoir des indices autoriſés par la coutume & l'antiquité. Si l'on en ajoute quelques-uns de ſon invention, il faut qu'ils ſoient aiſés à deviner, parce que la Peinture eſt une écriture que tout le monde doit lire facilement.

Dans les portraits le Peintre doit exercer ſon *invention* ſur le choix qu'il fait de l'air, de l'attitude, de l'action, de la draperie & des ornemens convenables à la perſonne qu'il peint.

Il ne faut pas ſuivre toujours la même route, ni peindre les autres comme il voudroit lui-même être repréſenté.

Quant à la reſſemblance, doit-elle être parfaitement exacte, ou doit-on la flatter? Les ſentimens ſont partagés là-deſſus.

Ce qu'on peut dire de plus raiſonnable, eſt qu'il faut éviter de faire la *charge* d'un homme, en exagérant les défauts du viſage, pour lui donner plus de reſſemblance; & auſſi de ne pas

le flatter de maniere que la flatterie soit trop visible. Il y a certaines choses dans la nature, que le Peintre s'efforceroit presque toujours envain d'imiter. Nous ne pouvons pas dire au juste quelle étoit la ressemblance des personnes dont les plus habiles Peintres nous ont laissé les portraits; mais il est à croire que Vandyck lui-même n'a pas toujours attrapé la nature. Ses portraits étoient sans doute ressemblans; mais ne l'auroient-ils pas été davantage, s'il leur avoit donné un peu plus de grace? Il y a des sujets qui ont si peu d'avantages naturels, qu'un Peintre ne sçauroit se dispenser d'y suppléer, pour en relever le caractere.

Il est inutile de s'étendre sur les autres branches de la Peinture, telles que les paysages, les batailles, les fleurs, les fruits, &c. On peut en méditant les différences, leur appliquer ce que j'ai dit jusqu'ici.

Si l'on introduit des grotesques, il faut donner à toutes les créatures imaginaires, des airs, des attitudes & des actions aussi étranges & aussi chimériques que leurs formes le sont. Les Satires & les figures de Bambochades, ne doivent pas avoir des airs de tête & des attitudes nobles d'Anges ou de Héros.

Pour aider & augmenter l'*invention*, il faut que le Peintre fasse une étude perpétuelle, qu'il converse avec toutes sortes de gens; qu'il fasse ses remarques principales sur les différens effets des passions de l'homme & des animaux, & qu'il fasse des ébauches de ce qui le frappe le plus, pour soulager sa mémoire; qu'il lise les meilleurs Livres, & particulierement les Poëtes, & qu'il observe les ouvrages des grands Maîtres.

JOUR. Ce terme se prend dans la Peinture comme celui de *lumiere*, & non seulement pour ce qui éclaire, mais encore pour les parties éclairées du tableau: c'est pourquoi on dit les *jours*, les lumieres de ce tableau, sont bien placés, bien répandus, bien ménagés.

La principale force du *jour* doit tomber sur la principale figure & sur le groupe le plus intéressant. On le dispose ordinairement de maniere qu'il frappe plus vivement le centre du groupe, & qu'il se perde insensiblement sur les bords.

On divise le *jour* d'un

tableau, en *jour naturel* ou principal, en *jour occidentel* ou *jour* subordonné, tel que celui de la lumiere d'une bougie, ou d'une petite fenêtre, ou d'un rayon du Soleil échappé entre des nuages; en *jour de réflet*, ou celui qui éclaire la partie communément ombrée d'un objet, par une lumiere réfléchie, & qui participe de la couleur des objets qui la réfléchissent. *V.* REFLET.

Il y a encore le *jour* favorable pour la vûe d'un tableau. On dit aussi qu'il est dans un *faux jour*, lorsque la lumiere qui entre par les fenêtres, ne l'éclaire pas de maniere à le faire bien appercevoir dans toutes ses parties. Les *luisans* de la Peinture à l'huile sont la cause de ce prétendu *faux jour*. Ils réfléchissent la lumiere comme une glace, ou comme s'il y avoit du vernis, & empêchent de distinguer les objets qui sont dessous.

Un tableau est encore dans un *faux-jour*, ou à *contre-jour*, quand il est placé de façon que sa lumiere propre & principale est supposée venir du côté opposé aux fenêtres par lesquelles la lumiere naturelle éclaire l'appartement.

IRIS (verd d') couleur des plus tendres, & qui fait un très-beau verd pour la mignature & l'enluminure. Il se nomme ainsi de ce qu'il se fait avec les fleurs d'une plante connue sous le nom d'*Iris nostras*.

Elle pousse des feuilles longues d'un pied ou un pied & demi, larges de deux doigts, roides, cannelées, comme pliées en deux, & ayant à peu près la forme de la lame d'un espadon. Il s'éleve d'entr'elles une tige à la hauteur d'environ deux pieds, droite, ronde, ayant cinq à six nœuds, d'où sort une feuille plus petite, mais semblable à celle du bas. Toutes les feuilles embrassent la tige sans queue. Cette tige se partage dans le haut en plusieurs rameaux, à la sommité desquels naissent des fleurs à une seule feuille qui se divise en six, de couleur bleu-cendré & verte en dehors, violette, purpurine & satinée en dedans.

Pour faire le verd d'*Iris*, on cueille les fleurs seulement; on en sépare tout le verd, le satiné & les pystiles: on met ensuite tout le violet-pourpré dans un vase de porcelaine, de verre ou de fayence, & l'on l'y laisse pressé & entassé jus-

qu'à ce qu'il commence à se réduire en liqueur violette. Alors on fait dissoudre un peu d'alun de glace en poudre, dans très-peu d'eau chaude ; c'est-à-dire, gros d'alun comme une féve dans deux cuillerées d'eau, sur environ un demi-septier de suc & feuilles pourries. : on verse cette eau alunée pardessus, & ayant bien mêlé le tout, on le laisse encore fermenter à froid pendant deux jours, le vase toujours bien couvert, crainte de la poussiere. On verse après cela le suc dans des vases ou des coquilles, & on l'y laisse sécher : à mesure que l'humide du suc s'évapore, on peut remplir la coquille avec du nouveau suc pris du vase où il s'est formé par la dissolution. J'ai toujours très-bien réussi à le faire suivant ce procédé. Si on exprimoit le suc dans un linge, on en perdroit la moitié & le meilleur.

IRREGULIER ; qui n'est pas fait selon les régles de l'Art. Dessein *irrégulier*, attitude *irréguliere*, bâtiment *irrégulier*. En Peinture on dit plus communément qu'un dessein n'est pas *correct*. V. CORRECTION.

JUSTE. On dit en Peinture un dessein *juste* & conforme à l'original ; dessiner *juste*, des *contours justes*, marqués & prononcés avec *justesse*, précision & netteté, pour dire des contours exacts, & un dessein correct. *Félibien.*

JUMELLES sont deux pieces de bois B, qui sont parties d'une presse, pour imprimer en taille-douce. *Voyez* PRESSE.

C'est dans ces jumelles que sont introduits les deux bouts des deux rouleaux de la presse, & qui les tiennent en raison au moyen des boëtes dans lesquelles ces rouleaux sont enchassés.

IVOIRE, noir d'*ivoire*, est de l'*ivoire* que l'on brûle, & que l'on retire en feuilles, quand il est devenu noir. On les broye à l'eau, & on en fait des petits pains plats ou des trochisques, dont les Peintres se servent. Ce noir que l'on appelle autrement *noir de velours*, doit être bien broyée & friable, pour être de la bonne qualité. *Voyez* NOIR.

L.

LACQUE *ou* LAQUE. Nom commun à plusieurs espéces de pâte en usage dans la Peinture. Mais ce qui s'appelle proprement *lacque*, est une matiere gommeuse & résineuse, rouge, transparente, qui nous vient de Malabar, de Bengale & du royaume de Pegu. Cette gomme-résine a différens noms, suivant les différentes formes que les étrangers lui donnent : mais toutes les sortes entrent dans la composition des vernis.

En Peinture le nom de *laque* est commun à plusieurs espéces de pâte, même de différentes couleurs. On tire pour cet effet les teintures des fleurs, comme le jaune, du souci, de la jonquille, du genêt; le rouge, du pavot; le bleu, de l'iris, du bluet, de la violette, en les faisant infuser dans de l'eau-de-vie, ou en les mettant cuire à feu lent dans une lessive de soude d'Alicante & d'alun; on y mêle ensuite de la poudre d'os de séche, qui en s'empreignant de la teinture, lui donne du corps. Ces sortes de *laques* servent à l'enluminure; mais celles qui sont en usage pour la Peinture demandent plus de soins & d'attentions.

La *lacque* rouge la plus belle, la plus fine & la plus haute en couleur, nous venoit autrefois de Venise; mais on n'en tire plus de cette ville, depuis qu'on en fait d'aussi bonne & d'aussi belle à Paris.

Il y en a de trois sortes; la *lacque fine* de Venise, la *lacque colombine*, & la *lacque liquide*. La premiere, quoique fabriquée à Paris, a conservé son nom de lacque de Venise: elle se fait de différentes manieres. Voici les procédés de Kunckel, dont il dit le succès infaillible. (*Art de la Verrerie*, *p.* 248.)

Prenez cochenille (messtech ou mesteque) quatre onces.

Alun, une livre.

Laine blanche, bien fine & bien pure, une demi-livre.

Tartre (blanc) pulverisé, une demi-livre.

Son de froment, huit bonnes poignées.

Faites bouillir le son dans environ vingt-quatre pintes d'eau, le plus ou le moins ne fait rien à la chose; laissez reposer cette eau pendant une nuit, pour qu'elle s'éclaircisse bien, filtrez-la, afin qu'elle devienne bien pure.

Prenez pour lors un chauderon de cuivre assez grand pour que la laine y soit au large ; versez la moitié de votre eau de son, & autant d'eau commune que vous jugerez nécessaire pour la quantité de laine ; faites-la bouillir, mettez-y l'alun & le tartre, & ensuite la laine, que vous y ferez bouillir pendant deux heures, en la remuant toujours de bas en haut, & de haut en bas, afin qu'elle puisse bien se nétoïer ; après qu'elle aura bouilli le tems nécessaire, mettez la laine dans un filet (de pêcheur) pour la laisser bien égouter. Prenez pour lors la moitié de l'eau de son (que vous aviez réservée), joignez-y vingt-quatre pintes d'eau, & faites-la bien bouillir ; lorsqu'elle bout bien fort, mettez-y la cochenille, qui doit être pulvérisée au plus fin, & mêlée avec deux onces de tartre (aussi en poudre) : il faudra remuer continuellement ce mêlange, pour qu'il ne fuie point ; mettez-y alors la laine, & faites-la bouillir pendant une heure & demie, en observant de la remuer comme on a dit. Lorsqu'elle aura pris la couleur, remettez-la dans un filet pour égouter, elle sera pour lors cramoisi. Il est vrai que cette couleur pourra se rehausser par le moyen de l'étain & de l'eau forte, ou dans des chaudieres d'étain ; mais je ne pousse pas le procédé plus loin, parce que ce qui précéde suffit pour tirer la laque ... ; je recommanderai seulement de bien observer les doses des matieres, qu'il faudra augmenter dans la même proportion si on a plus de laine à teindre.

Pour en tirer la *lacque*, prenez environ trente-deux pintes d'eau claire ; faites-y fondre assez de potasse pour avoir une lessive très-âcre, purifiez-la en la filtrant ; faites bien bouillir votre laine dans une chaudiere, jusqu'à ce qu'elle soit devenue toute blanche, & que la lessive ait pris toute sa couleur ; pressez bien votre laine, & passez la lessive par la chausse : prenez deux livres d'alun, faites-les fondre dans l'eau, & versez-les dans la lessive colorée ; remuez bien le tout, la lessive s'épaissira, & se coagulera ; remettez-la à la chausse, la lacque y restera, & la lessive passera claire & pure : si toutefois elle avoit encore de la couleur, il faudroit la faire bouillir un peu, & y remettre encore de l'alun dissous, elle achevera de

ſe coaguler, & la *lacque* ne paſſera plus.

Quand toute la *lacque* aura été retenue dans la chauſſe, il faudra verſer pluſieurs fois de l'eau fraîche par-deſſus, afin d'achever d'en ôter l'alun & le ſel qui auroient pû y reſter. Prenez alors un plateau de gypſe ou de craie; mettez votre *lacque* deſſus, ou faites-en de petits globules, comme des pillules, ce qui ſera facile avec un entonnoir (de verre), & gardez-les pour l'uſage.

Il faut encore obſerver que ſi dans la cuiſſon il ſe diſſipe beaucoup d'eau, & qu'elle diminue trop, il faudra bien ſe garder d'y mettre de l'eau froide, c'eſt de l'eau bouillante qu'on doit y verſer, ſans quoi l'opération pourroit manquer.

Si quelqu'un vouloit faire de la *lacque* ſans avoir la peine de commencer par teindre la leſſive ſuſdite, il n'y auroit qu'à prendre de la *tonture* de drap d'écarlate, la faire bouillir dans la leſſive ſuſdite, & procéder au reſte comme on vient de le dire. On ſe diſpenſera ainſi de teindre de la laine, & des autres opérations.

Autre procédé avec le bois de Bréſil & la garance.

Prenez quatre pintes d'eau froide.

Son de froment, quatre livres.

Sel formé naturellement de l'écume de la mer, & coagulé par la chaleur du ſoleil ſur les rochers, deux dragmes.

Fenugrec, auſſi deux dragmes.

Mettez toutes ces matieres au feu dans un chauderon, juſqu'à ce que l'eau chauffe de maniere à en pouvoir ſouffrir la chaleur avec la main: alors retirez l'eau du feu, & couvrez le chauderon d'un linge, afin que la chaleur s'y conſerve le plus long tems qu'il ſe pourra. Laiſſez repoſer le tout pendant vingt-quatre heures, au bout deſquelles vous décanterez cette leſſive, pour être employée aux uſages ſuivans.

Prenez un vaſe net; mettez-y trois pintes d'eau, & une de diſſolvant (leſſive), & après l'avoir mis ſur le feu, & qu'elle commencera à bouillir, jettez-y une livre de bois de Breſil rapé, & une demi-livre de garance écraſée, avec un quarteron de tartre pulvériſé; laiſſez bouillir le tout environ une bonne minute. Ayez enſuite de la laine de brebis, bien

fine & bien blanche, qui ait trempé pendant une journée dans de l'eau froide, & puis pressée, nétoyée de la graisse & séchée: mettez-la pendant demi-heure dans de l'eau froide, & après en avoir bien exprimé l'eau, vous jetterez la laine dans la teinture, & la remuerez bien avec un bâton. Laissez-la sur le feu pendant une demi-heure, en la faisant bouillir doucement; ôtez le vase du feu, prenez la laine avec une spatule de bois fort nette, & la jettez dans un vaisseau plein d'eau froide, que vous décanterez au bout d'une demi-heure pour y en reverser de nouvelle: après avoir décanté cette seconde eau, vous presserez la laine, & la ferez sécher à l'abri de toute poussiere, observant de l'étendre, de peur qu'elle ne fermente ou ne s'échauffe. Observez que le feu soit bien modéré, autrement la teinture deviendroit trop foncée. Vous ferez ensuite une lessive de la maniere suivante.

Mettez des cendres de sarment, de saule, ou de tout autre bois tendre, dans une toile de chanvre pliée en double; versez par-dessus peu à peu de l'eau froide, qui se filtrera dans un vase que vous mettrez dessous; vous reverserez cette premiere lessive sur les mêmes cendres, & quand elle sera filtrée de nouveau, vous la laisserez reposer pendant vingt-quatre heures; alors vous la décanterez doucement dans un autre vase, sans troubler les féces.

Mettez votre laine dans cette lessive froide, & faites-la bouillir à un feu très-doux, jusqu'à ce que la laine ait quitté sa couleur.

Prenez alors une chausse d'Hyppocrate, & filtrez votre teinture à travers; & quand tout sera passé, pressez la chausse & la laine, pour en tirer toute la teinture; enfin retournez la chausse, & en ôtez la laine pour la nétoyer.

Prenez ensuite huit onces ou environ d'alun de roche en poudre, & mettez-le dans un vase de fayence avec une livre & demie d'eau, & l'ayant fait dissoudre, passez la solution par la chausse, & versez-la dans le vaisseau où est la teinture d'écarlate; aussi-tôt il se formera un *coagulum*, & la teinture se séparera de la lessive; mettez le *coagulum* & la lessive dans la chausse où la *lacque* demeurera après que la lessive sera écoulée

S'il reſtoit de la couleur dans la leſſive, il faudroit y remettre de nouvelle eau d'alun comme dans le premier procédé. Vous formerez auſſi des trochiſques ou grains de la même maniere, pour les faire ſécher, comme il a été dit.

On peut, en ſuivant ce procédé, faire de la *lacque* avec la graine de kermès; mais alors il faut employer juſqu'à douze onces d'alun. Si l'on veut s'éviter la peine de teindre la laine, Neri, dont le procédé ci-deſſus eſt tiré, donne encore le ſuivant.

Prenez de l'eſprit de vin une quantité ſuffiſante pour y diſſoudre une livre d'alun en poudre; ajoûtez-y une once de grains de kermès pulveriſés & tamiſés. Conſervez le tout dans un vaſe de verre à col large; remuez bien toutes ces matieres, & l'eſprit de vin prendra une belle couleur; laiſſez-le repoſer pendant quatre jours, au bout deſquels vous verſerez l'eſprit de vin dans un vaſe de fayence; prenez enſuite quatre onces d'alun de roche, faites-le diſſoudre dans de l'eau chaude, & verſez cette diſſolution dans l'eſprit de vin coloré; paſſez le tout à la chauſſe, qui retiendra la couleur. Ramaſſez la *lacque* de la chauſſe avec des cuillers de bois ou d'yvoire, & faites-la ſécher comme on a dit.

Kunckel, dans ſes notes ſur ce chapitre, donne le procédé ſuivant comme moins coûteux. Je prends, dit-il, une leſſive bien claire, de potaſſe ou de tartre, j'y ajoûte bien peu de ſolution d'alun; je mets la leſſive dans un vaſe de verre fort large; je prends de la cochenille en poudre, que j'enferme dans un petit ſac de lin fort ſerré; je le remue dans cette leſſive, juſqu'à ce que toute la couleur en ſoit ſortie; la premiere qui vient eſt la meilleure. On peut la ſéparer de la ſuivante dans un autre vaiſſeau. Lorſqu'il ne vient plus de couleur, je prends de l'eau d'alun bien claire, j'en verſe ſur la leſſive juſqu'à ce que le tout ſoit caillé; je mets à filtrer, & j'édulcore la *lacque* comme dans le premier procédé. On peut, ajoûte-t-il, compter ſur mon procédé.

Les lacques tirées des fleurs pour l'enluminure, ſe font de la maniere ſuivante.

Faites une leſſive médiocrement forte avec de la ſoude ou de la chaux, ou avec de la potaſſe & de l'a-

lun ; mettez-y des fleurs de genêt ; ou de jonquilles, ou de souci, ou de keyri, connu sous le nom de giroflée ou violier jaune ; faites-les y cuire à feu lent, jusqu'à ce que la lessive se soit chargée de toute la couleur jaune de ces fleurs ; c'est-à-dire jusqu'à ce que les fleurs soient devenues blanches, & la lessive d'un beau jaune : vous en retirerez pour lors les fleurs, & mettrez la lessive teinte dans des pots vernissés pour la faire bouillir : vous y joindrez autant d'alun de roche qu'elle en pourra dissoudre ; retirez ensuite la décoction, versez-la dans un vase plein d'eau pure & fraîche, la couleur se précipitera au fond ; vous laisserez alors reposer l'eau, vous la décanterez, & y en verserez de nouvelle; lorsque la couleur se sera déposée, vous décanterez encore cette eau ; vous réitérerez cette opération, jusqu'à ce que tout le sel de la lessive & l'alun ayent été enlevés, parce que plus la couleur sera dégagée des sels, plus elle sera belle. Vous trouverez au fond du vase une belle *lacque* jaune, que vous ferez sécher sur des plateaux de gypse ou de craie, comme les précédentes.

Il est à remarquer que le même plateau peut servir autant de fois que l'on veut & pour toutes sortes de *lacques*, pourvû qu'à chaque fois on ait eu la précaution de le faire bien sécher avant d'y mettre les *lacques*.

Kunckel remarque sur ce procédé, qui peut servir pour les fleurs de toutes les couleurs, que lorsqu'on a fait bouillir les fleurs dans une lessive, qu'on l'a décantée, qu'on en a versé une nouvelle sur ce qui reste qu'après une deuxiéme cuisson douce on a réitéré cette opération jusqu'à trois fois ou tant qu'il vient de la couleur, & qu'on vient à précipiter chaque extrait avec de l'alun ; chaque précipitation donne une *lacque* ou couleur particuliere, très-utile pour les différentes nuances dont sont obligés de se servir les Peintres en fleurs.

On doit observer en second lieu que la lessive de potasse bien pure peut faire seule ces extraits ; que toutes les fleurs ne réussissent pas également, parce que les unes sont beaucoup plus tendres que les autres, & qu'il faut sur la même quantité de lessive beaucoup plus de celles-ci que de celles-là.

Il n'est pas non plus d'une petite conséquence de faire sécher

fécher ces ſortes de *lacques* à propos. Les unes demandent de la promptitude ; les autres en ſéchant trop vite ; perdent l'éclat de leur couleur.

Voici une autre maniere du même Auteur, qu'il aſſure être également bonne.

Mettez dans une cucurbite les fleurs dont vous voulez extraire la teinture, ſans les couper ni écraſer ; rempliſſez-la en les foulant, juſqu'à ce qu'elle ſoit pleine aux deux tiers : verſez par deſſus du très-bon eſprit de vin bien rectifié : couvrez-la d'un chapiteau aveugle, que vous lutterez bien, & laiſſez le tout en macération à froid, juſqu'à ce que l'eſprit de vin ſera bien coloré. Débouchez la cucurbite, décantez l'eſprit de vin que vous conſerverez dans une bouteille bien nette & bien bouchée, & verſez de nouvel eſprit de vin ſur les fleurs; laiſſez macérer, comme la premiere fois, décantez enſuite ; & ſi ce ſecond eſprit eſt auſſi coloré que le premier, mêlez-les, ſinon conſervez-les ſéparément. Mettez ces eſprits de vin dans une cucurbite avec ſon chapiteau, & ſon recipient à un feu très-doux, & diſtillez juſqu'à ce que l'eſprit de vin ſoit preſque tout paſſé. Otez enſuite la cucurbite du feu, & mettez la teinture qui y reſte, dans un vaſe de verre, pour en faire évaporer très-lentement le reſte de l'eſprit de vin ; juſqu'à ce qu'elle ſoit entierement ſéche. Obſervez que le feu ſoit extrêmement doux, tel que celui des cendres chaudes, parce que ces couleurs ſont très-tendres, & qu'elles ſe terniroient & ſe gâteroient à un feu plus fort.

On fait ainſi des *lacques* de toutes les couleurs de fleurs : on peut même en extraire de vertes des plantes, dont la feuille colore le papier ou le linge en les écraſant deſſus. Mais il faut avoir ſoin de ne couper ni écraſer que celles qui ont peu de ſuc, telles que la prinprenelle.

Il y a des couleurs de fleurs qui changent, & donnent une teinture différente de la couleur qu'elles ont naturellement ; c'eſt ce qui arrive ſur-tout au bleu & à certaines fleurs jaunes, telles que celles du mille-pertuis. Il faut un ſoin particulier pour tirer le bleu ; & Kunckel avoue qu'il ne peut ſe flatter d'en avoir jamais obtenu un, dont il ait eu lieu d'être content.

On tire par cette méthode un très-beau verd des feuilles de cochléaria. Mais dans cette extraction de teinture, comme dans les autres, il faut observer de faire les macérations dans un lieu frais; car la moindre chaleur gâteroit tout. L'esprit de vin qu'on a retiré par la distillation, peut servir à en faire de nouvelles.

Meret dans ses notes sur Nery, indique les plantes suivantes, comme les plus propres pour faire ces sortes de *lacques*.

Le bois néphrétique & ses trois différentes especes, que les Anglois appellent *Fusticks*, dont on fait le jaune & le verd.

La *compegiane* & le *sylvester*, especes de bayes qu'on apporte des Indes Occidentales, & qui donnent une couleur un peu moins belle que la cochenille.

On peut y joindre la graine de *summach*, le coquelicot, la reglisse, le *cucurma* ou *terra-merita*, les fleurs de safran sauvage, l'*anotto*, composition qui se fait d'un mêlange d'algue pourprée, d'urine & de graisse, & qui donne une belle écarlate. La fleur de genêt, la jonquille servent pour le jaune, de même que le safran.

Le *phalangium* & le *tradescanti*, qui donne un bleu foncé fort beau; les *barbots* ou *bluets*, l'algue marine des Teinturiers. Le *tournesol*, dont le suc donne la couleur qui en porte le nom: la *blattaria*, ou herbe aux mites, dont la fleur est jaune & bleue.

Les autres plantes qui contiennent un suc colorant, sont le *tithymale*, le laitron épineux ou *sonchus asper*, le pissentlit, la barbe de bouc, la scammonnée de France, les réponces, les laitues, dont la plûpart jaunissent en séchant au Soleil. Le millepertuis & la toute-saine ont un suc rouge, caché sous le jaune de leurs fleurs. La grande chélidoine & le teisel des Alpes donnent du jaune.

Quelques bayes des plantes fournissent aussi des couleurs, comme celles de la morelle, de la vigne blanche, du houx, du sceau de Salomon, du sureau, de l'hyeble; l'aconit, le framboisier, le meurier, le bourge-épine, qui donne le verd de vessie; les noix vertes ou brou de noix, les santaulx rouge & jaune, le bois d'Inde, de Bresil, &c.

On peut encore mettre

de ce nombre les fleurs de grenadiers, les roses de Provins, l'amaranthe, la graine de *corona solis* ou de tournesol. Clusius dit que l'alaterne donne du noir.

Les plantes dont les feuilles sont bonnes pour faire la *laque* verte, sont en particulier le *stramonium*, l'arbre colorant de Virginie, dont les feuilles seulement broyées font un verd très-foncé; les feuilles de l'acanthe, du tabac, du fenouil d'Espagne; & tant d'autres que les essais peuvent faire découvrir.

La *laque* appellée *colombine*, se compose avec le bois de Bresil pur, ou mêlé avec un peu de cochenille. Au premier coup d'œil celle-ci paroît quelquefois plus belle & plus haute en couleur que la *laque* de Venise; mais elle change, & n'est pas si bonne. Pour ne pas y être trompé, il faut les éprouver de la maniere suivante.

Mettez quelques gouttes d'huile de vitriol dans un vase de verre ou de fayence, & versez par dessus de l'eau pure & claire peu à peu, jusqu'à ce qu'elle conserve un goût aigrelet, à peu près comme celui d'un citron un peu doux : six à huit gouttes d'huile de vitriol suffisent sur la quantité à peu près d'un demi-septier d'eau, mesure de Paris. Conservez cette liqueur ainsi préparée dans un flacon bien bouché.

Lorsque vous voudrez éprouver la *laque*, mettez-en gros comme un petit pois dans un petit vase de fayence, & ayant versé par dessus environ une demi-cuillerée de votre liqueur, laissez reposer le tout pendant cinq à six minutes ou davantage; si la *laque* est bonne, sa couleur se soutiendra belle; si c'est de la *laque* faite avec le bois de Bresil, elle deviendra de couleur tannée.

LANCE, outil plat & arrondi par un bout, dont se servent les Sculpteurs & ceux qui travaillent en figures de terre & de cire. Le bout opposé est coupé quarrément. On l'appelle aussi *espatule*. N°. 38.

LANCETTE, outil de Sculpteurs. *V.* LANCE.

LANGES, en termes d'Imprimeurs en taille-douce, sont des morceaux de drap bien foulés, & sans apprêt. Quelques-uns se servent de langes d'une serge fine à deux envers : les uns & les autres doivent être blancs, sans ourlet ni lisiere;

on en fait de deux ou trois grandeurs, ſuivant la planche & le papier ſur lequel on imprime. Ceux de ſerge ſe mettent les premiers ſur la maculature, enſuite ſur celui-là on en met deux ou trois autres communs. Les *langes* deviennent durs ou trop mouillés à force de les faire paſſer ſous le rouleau; c'eſt pourquoi il faut les étendre ſur quelque corde pendant la nuit, afin de pouvoir recommencer à s'en ſervir le lendemain; on les froiſſe alors, & on les chifonne, pour les rendre plus mollets.

On doit toujours en avoir pour changer, & pour les laver, quand ils ſont trop durs & trop chargés de la colle que le papier que l'on imprime, jette dedans en paſſant entre les rouleaux de la preſſe.

LARGE, en termes de Peinture, ſe dit des lumieres, du pinceau, de la touche & des maſſes. Le terme de *large* ſignifie, qui a de l'étendue & de la grandeur. Peindre *largement*, c'eſt donner de grands coups de pinceaux, & diſtribuer les objets par grandes maſſes. Les ouvrages dans leſquels on ne conſerve pas des lumieres & des ombres *larges*, ne ſont jamais un bon effet aux yeux de ceux qui les regardent de loin.

LARMES, figures de larmes que les Peintres font ſur les cartons des pompes funébres & les litres : les décorateurs en mettent dans les catafalques, & les Sculpteurs dans les mauſolées. Ce ſont des attributs de la douleur & du deuil.

LAPIS LAZULI, pierre qu'on trouve dans les mines d'or & de cuivre, de différentes groſſeurs & figures, opaque, peſante, bleue ou de la couleur de la fleur de bluet, mêlée avec de la gangue ou de la roche, & parſemée de quelques filets & paillettes de cuivre, que quelques-uns prennent pour de l'or. On prétend que le *lapis* a donné par l'analyſe de l'or & de l'argent. *Voyez* la Minéralogie de Valérius.

Cette pierre eſt très-rare, par conſéquent précieuſe, & ſe vend preſque au poids de l'or, quand elle eſt réduite en outremer. Il faut la choiſir pour cet effet peſante, la moins chargée de gangue, haute en couleur, c'eſt-à-dire d'un bleu foncé & obſcur.

On en trouve une eſpece qu'Anſelme Boëtius de Boot

appelle la femelle ou la non fixe, & qui perd sa couleur au feu; elle ne vaut rien pour faire l'outremer. Il ne faut pas non plus la confondre avec la pierre armene que l'on trouve aussi dans les mines; celle-ci est d'un bleu verdâtre moins foncé, & sert à faire de l'azur.

Plusieurs Auteurs donnent des procédés pour faire l'outremer; mais ils sont difficiles & couteux. Kunckel dit que celui de Nery a le défaut de rendre la couleur sale & terne, & y substitue le suivant, qu'il employa avec succès, conjointement avec un François qui le lui avoit communiqué.

Nous prîmes, dit-il, du lapis; nous le réduisîmes en morceaux de la grosseur d'un pois; nous le fîmes rougir au feu, & nous l'éteignîmes dans du fort vinaire distillé; nous le broyâmes avec le vinaigre, & le réduisîmes en poudre impalpable: c'est le tour de main le plus important de l'opération. Nous prîmes alors en poids égal à celui de la poudre, de la cire-vierge bien pure & de la colophane moitié par moitié; nous les fîmes fondre dans un plat de terre vernissé, & nous y jettâmes petit à petit la poudre de lapis; en remuant bien; nous versâmes cette masse dans de l'eau froide, où nous la laissâmes pendant huit jours; nous prîmes ensuite deux vases que nous remplîmes d'eau si chaude, que la main pouvoit à peine la souffrir; l'un de nous prit alors un rouleau de cette matiere, & se mit à la pétrir dans cette eau chaude: après que nous eûmes cru en avoir tiré le plus beau, nous passâmes le rouleau dans l'autre vase; mais ce qui vint cette seconde fois n'étoit pas comparable à ce qui étoit venu d'abord; le bleu en étoit plus pâle, & de moindre valeur; nous laisâmes reposer cette eau quatre jours; pendant ce tems la poudre se précipita tout-à-fait, & nous la ramassâmes avec soin. Il n'y en eut que très-peu de la meilleure espece: une même masse en fournit de trois ou quatre sortes différentes, suivant la quantité qu'on en fait, & selon qu'on la pétrit dans des eaux différentes. Il faut sur-tout avoir les mains bien nettes; car cette couleur prend aisément toutes sortes de saletés. Il y a des Peintres qui pour employer le *lapis*, se contentent de le broyer, & l'employent ainsi sans autre pré-

paration ; mais il ne donne qu'une couleur sale, & infiniment inférieure à l'outremer.

LAVER se dit en Peinture, en parlant des couleurs que l'on couche à plat sur un dessein avec le pinceau, à la différence de celles que l'on applique en pointillant, comme dans la mignature. On *lave* ordinairement avec du bistre, ou de l'encre de la Chine. Dans les desseins d'Architecture & de fortifications, on *lave* d'un rouge tendre pour désigner la brique & les tuiles, d'un bleu d'Inde pour l'eau & l'ardoise, de verd pour les arbres & le gazon, de safran ou de graines d'Avignon pour l'or & le bronze, &c. On trouve chez Jombert, Libraire & Imprimeur, un Ovrage ou Traité du Dessein & du Lavis. *Voyez* dans les articles *Bistre* & *Encre de la Chine*, la maniere de les faire, & d'en user.

Quant aux terres naturelles qu'on employe pour *laver*, il faut pour les rendre plus fines, les délayer dans beaucoup d'eau, les laisser un peu précipiter, décanter le clair, & en faire évaporer l'humidité.

LAVIS, terme de Dessinateur, qui se dit des couleurs mises à plat, ou adoucissemens que l'on fait sur des desseins à la plume ou au crayon, en y appliquant au pinceau les couleurs qui approchent le plus du naturel des choses représentées. Les *lavis* se font par teintes égales ou adoucies sur les jours par de l'eau claire, & fortifiés de couleurs plus chargées dans les ombres. Celles qui sont le plus en usage, sont le noir de fumée, l'encre de la Chine qu'on employe quelquefois seule ; l'encre commune, la céruse, l'indigot, le massicot, l'orpiment, l'ochre, la gomme gutte, l'outremer, le cinnabre, la laque, le carmin, la terre d'ombre & le bistre. On appelle proprement *lavis* un dessein où il y a différentes couleurs. Quand il n'y en a qu'une, c'est un dessein *lavé*.

LE, article que l'on met ordinairement devant le nom de certains Peintres. *Le* Titien, *le* Poussin, *le* Correge, &c. Les Bassans, l'Albane, &c. L'on dit un tableau du Guide, & non *de* Guide. L'on ne dit pas *le* Raphaël, *le* Michel-Ange : la Vierge *du* Raphaël, le Jugement universel *du* Michel-Ange ; mais Raphaël, Michel-Ange

ſans article, la Vierge *de* Raphaël, le Jugement *de* Michel-Ange. L'article *le* ne ſe met pas non plus devant le nom des anciens Peintres Grecs, ni des Peintres de notre ſiecle.

L E C H É. *Voyez* CARESSÉ.

LEGER, en termes de Peinture, ſe dit de la touche. Une touche *légere* eſt celle où les couleurs ſont couchées avec facilité; un deſſein *léger*, eſt un deſſein tracé hardiment. *Voy.* HARDI.

On dit auſſi des couleurs *légeres*. Elles doivent être employées dans les objets éloignés, vaporeux & aëriens. *Voyez* COULEUR, TOUCHE.

LEGER ſe dit auſſi en Sculpture des ornemens délicats qui approchent le plus de la nature, & qui ſont fort recherchés, évidés, & en l'air comme les feuilles des chapiteaux : & dans les ſtatues, on le dit de leurs parties ſaillantes & de leurs draperies volantes.

LEGEREMENT; d'une maniere légere, facile, aiſée, délicate.

LEGERETÉ. Un ouvrage travaillé avec beaucoup de *légereté*, eſt celui qui eſt travaillé avec délicateſſe, facilité, liberté, franchiſe, &c. On dit la *légereté* d'outil, du pinceau, de la touche.

LEPTURGIE. *Voy.* MIGNATURE.

LESSIVE eſt en termes d'Imprimeurs en taille-douce une eau déterſive préparée avec de la cendre & de la ſoude, pour vuider le noir qui pourroit s'être ſéché dans les tailles & les hachures, après qu'on a imprimé les eſtampes. Pour s'en ſervir, on met les planches au fond d'un cuvier, & par deſſus quantité de cendres paſſées au tamis, avec de la ſoude & beaucoup d'eau, enſorte que les planches en ſoient toutes couvertes; on les y fait bouillir quelques heures; puis on les retire, & on les lave tout de ſuite avec de l'eau fraîche, & on les met égoutter quelque part ſans les eſſuyer.

LETTRE GRISE, lettres majuſcules de l'Alphabet Romain, ornées de gravûres, ſoit en fleurons, ſoit en figures. Lorſqu'on fait le recueil des pieces d'un Graveur, on ramaſſe juſqu'aux *lettres griſes* de ſa compoſition.

LIBERTÉ; aiſance, facilité, légereté. C'eſt une

habitude de la main à obéir facilement, & à exprimer nettement les traits que l'esprit imagine, & que l'art conduit. Ces touches, ces traits qui n'ont rien de peiné, & qui ne sentent point la servitude, offrent un plaisir bien délicat aux Connoisseurs. Cette *liberté* est aussi quelquefois si délicate & si imperceptible, qu'elle n'est sensible qu'aux Maîtres de l'Art. Les arts d'agrément exigent en effet que l'on ne s'apperçoive point qu'il en a beaucoup coûté à l'Auteur.

La *liberté* du burin se connoît à une certaine liaison & à un enchaînement des tailles, qui fait naître l'une de l'autre; mais il faut cependant qu'elles soient toujours *coulées* naturellement, sans ces tournoyemens bizarres, qui tiennent plus du caprice que de la raison.

LIBRATION. *Voyez* PONDERATION.

LIBRE. Un pinceau *libre*, un burin *libre*, c'est-à-dire facile, aisé. *Voyez* LIBERTÉ.

LIBREMENT, avec liberté. *Voyez* LIBERTÉ.

LICENCE. On dit d'un tableau, qu'il y a de grandes *licences* contre la Perspective & les régles de l'Art, lorsque la correction, le costumé, l'action représentée, ne sont pas conformes aux loix de la Peinture ou à l'Histoire. Horace a dit:

. . . . *Pictoribus atque Poëtis*
Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas.
ART. POET.

Mais un Peintre ne doit cependant pas s'écarter de la vraisemblance. Les *licences* ne lui sont permises, qu'autant qu'elles y sont conformes. Ce seroit une *licence* ridicule de représenter les poissons dans les forêts, & les sangliers nageant dans les eaux comme les poissons.

LICENTIEUX. Un Peintre *licentieux* est celui qui peint communément des nudités, des choses obscenes, & qui blessent la pudeur.

LIGNE, en termes de Peinture, signifie un trait de plume, de crayon, donné pour représenter quelque objet. Un Peintre, dit du Fresnoy, ne doit jamais laisser passer un jour sans tirer quelques *lignes*, c'est-à-dire sans dessiner quelque chose, ou donner quelques coups de pinceau.

LIGNE D'ENFONCEMENT, *Voyez* l'article PERSPECTIVE.

LITHARGE *ou* LITARGE; plomb imprégné des impuretés du cuivre, & réduit en ſcories ou en forme d'écume métallique, par la calcination.

On fait auſſi de la *litharge* en purifiant l'or & l'argent par la coupelle; la premiere s'appelle *litharge d'or;* la ſeconde, *litharge d'argent;* celle-là tire ſur le rouge, celle-ci griſe. Toutes les eſpeces de *litharges* ſervent à différens Ouvriers, les Peintres l'employent pour faire l'huile graſſe & ſiccative.

LOCALE (couleur). On appelle ainſi la couleur propre & naturelle de l'objet qui le diſtingue des autres, & qu'il conſerve toujours. Les couleurs *locales* d'un tableau ſont bonnes, lorſqu'elles expriment fidélement la nature; elles ſont mauvaiſes, lorſqu'elles s'en écartent. *Voyez* COULEUR.

LOIN. Les Peintres appellent en général le plan éloigné du tableau, le *loin* du tableau, & le plan qui eſt plus près ſe nomme le *proche* du tableau. On appelle en particulier les montagnes éloignées des payſages, les *lointains. De Piles.*

LOINTAIN Ce terme en Peinture ſignifie les objets qui fuyent à la vûe, & ſe perdent dans l'éloignement. Il faut toujours les tenir légers & vagues, comme ſi l'air qui ſe trouve entre l'œil du ſpectateur & ces objets, lui en déroboit les détails, & ne lui en laiſſoit preſque appercevoir que les maſſes. Leur couleur même doit participer de cet air, & s'affoiblir ſuivant les régles de la dégradation, fondées ſur celles de la Perſpective. *Voyez* DEGRADATION, PERSPECTIVE.

LOUAGE, terme bas de la Peinture. *Figures de louage*, ou figures à *louer*, ſont celles qui ſont inutiles à l'action repréſentée, & deſtinées uniquement à remplir quelque vuide qui choqueroit les yeux des ſpectateurs. *Dict. de Peinture.*

LOUCHE, en termes de Peinture en émail, ſe dit des émaux clairs qu'on a appliqués & couchés ſur une plaque de bas or. Ils y deviennent *louches*, c'eſt-à-dire qu'il s'y forme un certain noir comme une fumée, qui obſcurcit la couleur de l'émail, lui ôte ſa vivacité, ſon éclat, la *bordoie*, en ſe rangeant tout autour, com-

me si c'étoit du plomb noir. *Félib.*

LOURD, qui n'est pas peint ou dessiné avec légereté, franchise, avec élégance, dont les contours ne sont pas coulans, dont les formes ne sont pas de bon goût. *Voyez* CHARGÉ, PESANT.

On dit une figure *lourde*, une draperie *lourde*, un goût *lourd.*

LOZANGE, *tailles lozanges*; c'est dans la Gravûre en taille-douce l'effet de la rencontre & des intersections des tailles; elles forment des figures qui sont plus ou moins *lozanges*, suivant qu'elles sont plus ou moins obliques les unes à l'égard des autres. Chaque objet à représenter a son caractere particulier, qui demande une maniere propre à l'exprimer. Les chairs des hommes musclés, & dont les contours demandent d'être bien prononcés, veulent être ébauchées dans la Gravûre d'une maniere méplate, un peu *lozange*. Les chairs de femmes exigent un travail plus uni, qui représente mieux & s'approche en quelque façon du tendre & du délicat de leur peau; un grand lozange interromproit cette douceur. Quelques Graveurs prétendent qu'il n'est pas nécessaire de suivre cette régle scrupuleusement; mais au moins doit-on éviter sur-tout les hachures quarrées, qui semblent consacrées pour représenter le bois & la pierre. Un autre défaut à éviter, sont les *lozanges* trop allongés, les angles aigus qu'ils forment dans les chairs, présentent une espéce de treillis tabisé fort désagréable. Mais ces tailles croisées en grands *lozanges*, font un bon effet dans les nuages, les vagues d'une mer agitée, &c.

LUISANT. On appelle ainsi dans la Peinture ce brillant qui éblouit & offusque les yeux lorsqu'on regarde un tableau peint à l'huile, d'une place où la surface de ce tableau réfléchit la lumiere, qui l'éclaire. Cet inconvénient est propre à la Peinture à l'huile; ce fluide avec lequel on délaye les couleurs, pour les rendre adhérentes à la surface sur laquelle on les applique, fait à peu près l'effet du vernis. Ce *luisant* oblige de placer les tableaux peints à l'huile dans les endroits des appartemens où le jour qui les frappe, leur devienne favorable; si l'on n'a pas cette attention, un tableau ne pa-

soit pas ce qu'il est, la plupart de ses beautés échappent. *Voyez* JOUR, FAUX-JOUR.

LUMIERE, en termes de Peinture. Ce qui éclaire, & les parties éclairées d'un tableau. C'est ce qu'on appelle aussi les *jours*, les *clairs*.

On ne doit jamais admettre deux lumieres égales dans un tableau; mais la plus grande frappera fortement le milieu, & aux endroits où seront les principales figures, & où se passera la principale action, se diminuant du côté des bords à mesure qu'elle en approchera le plus. *Du Fresnoy*. La plupart des corps qui sont sous une *lumiere* étendue, & distribuée également par-tout, doivent tenir de la couleur les uns des autres. *Id.* Après de grandes ombres on met de grandes *lumieres*. *Id.* Il est à propos de prendre une *lumiere* un peu foible pour le jour du tableau, parce que la foiblesse des couleurs ne sçauroit atteindre à l'éclat du grand jour de midi; celle du soir, dont le soleil dore les campagnes; ou celle du matin, dont la blancheur est modérée; ou celle qui paroît après une pluie, lorsque le soleil ne nous la donne qu'à travers des nuages; ou pendant un tonnerre, que les nuées nous la dérobent, & nous la font paroître rougeâtre. Il faut toujours peindre en *lumieres* larges, & faire ensorte qu'elles se perdent insensiblement dans les ombres qui les suivent. Quand on ne fait pas des *lumieres* larges, l'ouvrage n'a point d'effet; les petites lumieres se confondent & s'effacent à mesure qu'on s'éloigne du tableau. Un Peintre doit donner tous ses soins à donner à ses tableaux un beau ton de *lumiere*. Pour cela les corps ronds qui sont vûs vis-à-vis à angles droits, seront de couleurs vives, & les extrémités tourneront, en se perdant insensiblement & confusément, sans que le clair se précipite tout d'un coup dans l'obscur, ni l'obscur tout d'un coup dans le clair. C'est conformément à ces principes qu'il faut traiter tout un groupe de figures.

M.

MACHINE, se prend dans la Peinture, à peu près dans le même sens que dans la Méchanique, c'est-à-dire des parties distribuées & mises à leur place, pour former avec justesse & avec harmonie un tout qui fasse l'effet que l'on s'est proposé : c'est donc en Peinture la distribution des objets sur la toile, pour représenter une action. On dit en conséquence : ce Peintre est admirable pour les petits sujets, mais il ne vaut rien pour les grandes *machines*; c'est-à-dire qu'il compose bien les sujets simples qui demandent peu de détail, mais qu'il n'a pas le génie de l'ordonnance pour les sujets qui demandent beaucoup de figures, & où il s'agit de distribuer un grand nombre d'objets dans les places qui leur conviennent, pour le bel effet de l'ensemble du tableau.

MACHONNÉS. (contours) C'est, en termes de Gravûre en taille-douce, des contours bruts, peu nets & peu coulans, par le défaut des tailles poussées au-delà. Il faut conduire son burin suivant les hauteurs & les cavités des muscles & des plis, *élargissant* les tailles sur les jours, les resserrant dans les ombres & à l'extrêmité des contours, pour ne pas le pousser au-delà, afin de ne pas les faire *machonnés*, & soulageant sa main, de maniere que ces contours soient formés & conclus, sans être tranchés ni durs. *Bosse*.

MACULATURE. Feuille de papier gris mouillé à l'éponge, que l'Imprimeur en taille-douce pose entre la feuille de papier blanc ajustée sur la planche gravée, destinée à recevoir l'impression de la Gravûre, & les langes sur lesquels doivent appuyer les rouleaux de la presse, quand elle joue pour tirer les épreuves.

MAGIE. Terme employé par métaphore dans la Peinture, pour exprimer le grand art à représenter les objets avec tant de vérité, qu'ils fassent illusion, au point de pouvoir dire, par exemple, des carnations, ce bras, ce corps est bien de chair, ce mur est bien de pierre, cette colonne est bien de marbre, &c. Cette *magie* ne dépend pas des couleurs prises en elles-mêmes, mais de leur distribution, suivant l'intelligence de l'Artiste dans le clair-obscur. Quand

il est bien traité, il en résulte un charme séduisant, qui attire les spectateurs, les arrête avec satisfaction, & les force à l'admiration & à l'étonnement.

MAGNESIE. *Voyez* MANGANESE.

MAIGRE. *Voy.* MESQUIN.

MAITRE. Ce terme se dit en parlant des Artistes, sur-tout des plus célébres en Peinture, Sculpture & Gravûre. Il s'entend aussi de ceux qui ont des Eléves, pour leur enseigner l'art qu'ils professent, & dans lequel ils sont supposés avoir assez de connoissances pour en donner des leçons. Tel qui avoit d'heureuses dispositions pour ces Arts, est demeuré dans la classe des Artistes médiocres, pour avoir eu le malheur de tomber entre les mains d'un mauvais Maître; ses leçons font des impressions sur l'esprit des jeunes gens, qu'il est très-difficile d'effacer dans la suite. Il est donc de grande conséquence de choisir un bon Maître.

MAITRES. (petits) On donne ce nom à plusieurs anciens Graveurs, la plûpart Allemands, qui n'ont gueres gravé que de petits morceaux, mais avec un grand soin & une grande propreté. Tels sont Virgilius Solis, Stuart-Jan, Martin Schorel, Jérôme Bos, Corneille Engelbrechts, Jean Sebald-Boham, Israël Vanments, Lucas Gafelli Binco, Lucas Van-Leyden, Théodore Mayer, Aldegraf, Hisbins, Crispin, Madeleine & Barbe de Pas, &c.

MALE. En termes de Peinture, on dit des membres *màles*, pour dire des membres nourris, dont *voyez* l'article. Quand on dit une touche *mâle*, c'est comme si l'on disoit une touche ferme, hardie, vigoureuse, pleine de couleur.

MANGANESE. Pierre ou marcassite dure, compacte, de couleur noirâtre. On l'emploie mêlée avec le saffre, pour donner aux émaux une couleur de pourpre. La meilleure vient de Piémont, selon M. Felibien; mais bien des gens prétendent qu'on l'y transporte d'Allemagne, où elle est assez commune. On en trouve dans le Dauphiné & dans le Périgord : les Ouvriers la connoissent mieux sous le nom de *Périgueux*. Les Auteurs du Dictionnaire de Trévoux se sont peut-être trompés à cette occasion, lorsqu'ils disent qu'on l'ap-

pelle *Périgord*, ou *pierre de Périgord*. La *Manganese* est sans doute une corruption de *Magnesie*; car l'une & l'autre pierre ne sont qu'une & même chose. On la nomme aussi *Maganese*.

M. Henckel dit dans sa Pyrotologie, que la *Manganese* est une mine de fer d'un gris tirant sur le noir, fuligineuse, striée comme l'antimoine, & que son nom Allemand est *Braun-stein*, savon du verre, parce qu'en faisant le verre, s'il veut tirer sur le verd ou le bleu, la *magnesie* le blanchit, & le rend clair comme le crystal. Le même M. Henckel dit que quelques Auteurs François la confondent mal-à-propos avec la pierre appellée *périgueux*, qui est noire comme du charbon: sans doute que le *périgueux* est la premiere des quatre especes que le sçavant M. Wallerius nomme, 1°. *Magnesia solida*, magnesie solide & compacte. 2°. *Magnesia striata*, magnesie striée ou à éguilles. 3°. *Magnesia squamosa*, magnesie écailleuse. 4°. *Magnesia tessellata splendens*, magnesie à brillants quarrés. Elles contiennent très-peu de fer, suivant cet Auteur.

MANIER; conduire le pinceau sur la toile, le ciseau sur le marbre, le burin ou la pointe sur le cuivre; pour y dessiner & représenter l'image des objets que l'Artiste se propose de nous mettre devant les yeux. On dit ce Peintre est adroit à *manier* le pinceau, à *manier* les couleurs.

MANIERE. C'est une façon d'opérer, une touche, un goût, une façon d'inventer, de concevoir, de rendre & d'exprimer une chose, en se proposant d'imiter la nature; enfin un je ne sçai quoi, dit l'Auteur du Dictionnaire des beaux Arts, qui caractérise & fait connoître les ouvrages d'un Peintre, & quelquefois même d'une Ecole.

La *maniere* d'un Peintre est proprement son style; c'est son *faire*: ainsi quand on dit, ce tableau est dans la *maniere* de Raphaël, c'est comme si l'on disoit d'un Plaidoyer, qu'il est dans le style de Ciceron. *Coypel.*

On connoît la maniere d'un Peintre à sa touche, à ses airs de têtes, aux caracteres de ses figures, au ton de sa couleur, à sa façon d'inventer, de composer, de dessiner. Il n'est point d'Artiste qui n'ait sa *maniere*, & suivant son plus ou

moins d'intelligence & de connoiſſances dans les principes & la pratique de ſon Art; cette *maniere* devient bonne ou mauvaiſe.

Avoir une *maniere* & être *maniéré*, ſont deux choſes qu'il ne faut pas confondre. Quoique le Peintre ſe propoſe d'imiter auſſi parfaitement qu'il eſt poſſible les objets naturels, & que la nature n'ait point de *maniere*, il peut en avoir une, & même ce qu'on appelle par éloge, une *belle*, une *grande maniere* : mais dire qu'il eſt *maniéré*, c'eſt un reproche; c'eſt dire qu'il ſort de la nature & du vrai; qu'il ſe répéte par-tout; que les objets de tous ſes tableaux ſemblent avoir été jettés dans le même moule, ſans être frappés du vrai, du caractere qui les diſtingue, & de la couleur locale qui leur eſt propre.

Les grands génies ſe font une *maniere* qu'ils empruntent de l'idée & de la façon dont ils voyent la nature; quelques-uns la puiſent dans toutes les meilleures ſources, ſans s'attacher à aucun Maître particulier : mais ceux dont le génie borné ne les rend pas capables de s'en faire une propre, choiſiſſent parmi les Maîtres celui qui leur plaît davantage; ils le copient, le ſuivent pas à pas, & ajoutent leurs défauts à ceux de leur modele. Il faut ſe faire un devoir d'imiter les grands génies dans la nobleſſe de leurs penſées, dans le ſublime de leurs idées, & non dans leur maniere de peindre. *Léonard de Vinci, ch.* 24.

On diſtingue aſſez communément trois *manieres*, comme trois tems, dans chaque Peintre, ſur-tout dans ceux qui ne ſont pas du premier rang. La premiere eſt celle qu'il ſe forme dans ſa jeuneſſe ſous la diſcipline d'un Maître; la ſeconde, celle qu'il s'eſt faite à lui-même; & la troiſieme celle qui dégénere, & qui les fait reconnoître pour *maniérés*.

La premiere *maniere* priſe chez un Maître, ſe conſerve ordinairement fort longtems, qu'elle ſoit bonne ou mauvaiſe. Les jeunes-gens eſtiment naturellement tout ce qui ſort de la main de leur Maître; c'eſt cette premiere liqueur, qui communique à un vaſe neuf ſon goût & ſon odeur, & qu'on a bien de la peine à lui ôter. Le jeune Peintre a deux obſtacles à ſurmonter, ſi la *maniere* priſe du Maître eſt mauvaiſe; le premier eſt

d'en ſortir, le ſecond d'en prendre une bonne : mais pour y réuſſir, combien faut-il de génie, de goût & de connoiſſances des principes de ſon Art ?

Lorſqu'on parle de pluſieurs Peintres, on dit connoître les *manieres*, comme ſi l'on diſoit diſtinguer parmi pluſieurs tableaux l'Auteur de chacun en particulier. Tomber dans la *maniere*, c'eſt ſe répéter dans ſes ouvrages.

Une *maniere forte* & *reſſentie* eſt celle où le deſſein domine, où les muſcles ſont bien exprimés, les proportions exactes, les expreſſions fortes, & les contours bien prononcés; mais il ne faut pas tomber dans l'exagération.

Maniere foible & *efféminée* eſt l'oppoſée de la *maniere* reſſentie. Celle qu'on appelle *maniere douce* & *correcte*, eſt celle qui fait les contours gracieux, naturels, coulans & faciles.

Maniere barbare. Voyez BARBARE.

Maniere aride & *meſquine* eſt une façon de deſſiner qui fait paroître les figures efflanquées, maigres, qui rend les draperies papillottées, les contours peu ſçavans, &c.

Maniere lourde, peſante & *chargée. Voyez* ces articles.

La *maniere grande* eſt à peu près la même que celle qu'on appelle forte & reſſentie; elle prononce les contours un peu plus que dans la nature, elle en corrige les défauts; elle donne à toutes les figures un caractere de nobleſſe, de graces & de grandeur, qui plaît, qui enchante & qui ravit.

Il n'eſt pas plus difficile à un bon Connoiſſeur de diſtinguer la *maniere* d'un Maître, que de connoître l'écriture d'un homme qu'il a vûe plus d'une fois. Tous les hommes varient dans la conduite de la plume, & tous les Peintres différent dans la maniere de conduire le crayon & le pinceau. Le même Artiſte n'a même pas toujours ſuivi la même méthode, ce qui en impoſe ſouvent aux Curieux de tableaux & de deſſeins. Si deux hommes ne peuvent former un A ou un B, qui ſe reſſemblent parfaitement, ils s'accorderont encore moins dans la maniere de deſſiner un doigt, une main entiere, quelqu'habiles qu'ils ſoient dans l'art d'imiter les contours des objets de la nature. Mais chaque Peintre a un

un tour de pensée & une maniere de l'exprimer, qui le décelent toujours : quand on a vû plusieurs ouvrages du même Maitre, avec l'attention requise, il n'est guéres possible de ne pas le reconnoître dans les autres.

Il y a donc un moyen de connoître véritablement la *maniere* des Maîtres, tant dans les tableaux que dans es desseins ; c'est de voir beaucoup de leurs ouvrages, & sur les observations qu'on y a faites, tant pour le style que pour la touche, de s'en former une idée nette & distincte, comme lorsqu'on s'imprime bien l'idée & les traits d'une personne, pour examiner par la comparaison si son portrait lui ressemble.

Mais comme les Peintres, de même que les Artistes dans d'autres genres, ne parviennent pas tout d'un coup à un certain dégré de perfection, & qu'ils ont aussi leur déclin, tous leurs ouvrages ne se ressemblent pas; on peut dire en général que tous les grands Maîtres, que leurs commencemens ont été assez bons, & que les ouvrages de ceux qui ont travaillé jusqu'à un âge fort avancé, se sentent de la foiblesse & de l'infirmité de la vieillesse. Il seroit donc inutile de prétendre y trouver la même beauté & la même vigueur que l'on remarque dans ceux qu'ils ont faits lorsqu'ils étoient dans toute leur force ; mais on y trouvera toujours les traits distinctifs du même homme.

Quelques-uns ont donné le nom de *maniere moderne* au bon goût de dessein, qu'on a vû ressuscité du tems de Léonard de Vinci, & qui a toujours persévéré jusqu'à présent. Depuis la chûte des Arts, ensevelis dans le tombeau de l'Empire Romain, on s'étoit renfermé dans les bornes du goût gothique, & l'imitation parfaite de la nature ne sembloit pas être l'objet des Peintres. Ils ne suivoient ou ne paroissent avoir suivi que leur caprice : mais heureusement cette barbarie fit place au bon goût, & l'on commença à être sensible aux beautés des ouvrages antiques ; on se fit un devoir de les prendre pour modeles, & comme on y apperçut la nature, on crut devoir la préférer aux Antiques mêmes, qui n'en étoient que des imitations.

MANIERÉ. Un Peintre *maniéré* est celui qui se répéte dans tous ses ouvrages,

qui sort du vrai de la nature, & qui donne aux figures de ses tableaux une couleur toujours la même, sans consulter la couleur locale; qui ne varie pas ses airs de tête, ses caracteres, & qui ne suit guéres que son caprice. Quelques-uns donnent à ces mauvais Artistes le nom de *Maniéristes;* mais ce terme n'est pas du bon usage.

MANIETTE. Les Marchands de couleurs nomment *maniette* un petit morceau de feutre ou bord de chapeau, dont ils frottent les chassis des tableaux. Donnez-moi la *maniette. Dict. de Trév.*

MANIMENT; action par laquelle on conduit le crayon; le pinceau sur la toile, & le burin sur la planche. C'est proprement la méchanique de la Peinture. Une main légere, adroite & sçavante, présente une peinture pleine de franchise, de délicatesse & de facilité: une main lourde & pesante ne produit que du lourd, du peiné & du désagréable aux yeux d'un Connoisseur.

Le *maniment* peut être considéré en lui-même, & pour lors on l'appelle au figuré *le pinceau.* Un Peintre peut avoir le mérite de le bien *manier*, de donner à tous ses ouvrages une délicatesse & un fini qui le font admirer: mais si on considere le *maniment* relativement au sujet que le Peintre traite, ce *maniment* deviendroit défectueux, s'il étoit par-tout le même; il doit être varié suivant le caractere de chaque sujet. En général si ce caractere est fier, sauvage, tel que celui des batailles, des brigands, & même celui de certains hommes durs & austeres, il faut employer un pinceau ferme, hardi & vigoureux. Si le caractere du sujet est au contraire la grace, la beauté, la douceur, l'innocence, le *maniment* doit être délicat & fini. Les Peintures en petit demandent aussi beaucoup de fini, parce qu'elles veulent être regardées de près.

Les pierres précieuses, l'or, l'argent, & tout ce qui a beaucoup d'éclat, exigent des réhaussemens & des touches raboteuses, hardies & heurtées.

Il faut que le pinceau paroisse suffisamment dans le linge, les étoffes de soye, & dans tout ce qui a du lustre. Tous les grands tableaux & ceux qui sont faits pour être vûs de loin, doivent

être heurtés. Ces touches hardies & heurtées donnent beaucoup plus de force à l'ouvrage ; les teintes en paroissent plus distinctement ; & d'ailleurs les petits détails & la peine qu'un Peintre prendroit à finir beaucoup, seroient perdus : dans un objet supposé éloigné, on ne doit presque être occupé que des masses.

Les carnations, celles des portraits sur-tout, qu'on doit voir à une distance ordinaire, exigent un travail exact, & des touches placées avec vérité dans les principaux jours & dans les principales ombres, pour en bien prononcer les traits ; mais il faut avoir égard au sexe, à l'âge & au caractere de la personne. Il faut toujours éviter le grand nombre de traits heurtés, si l'on veut conserver le moëlleux & le délicat de la chair.

Les ébauches & les esquisses imparfaites ne sont pas sujettes à ces régles ; on se contente d'y mettre l'esprit, & on les laisse toujours heurtées, même dans le petit, parce qu'elles remplissent en cet état l'objet que l'Artiste s'est proposé en les faisant. Un Connoisseur estime même quelquefois davantage l'esquisse que le tableau terminé, parce qu'elle lui présente cet esprit & une beauté dans le *maniment* prompt, qu'il est bien difficile de conserver dans le tableau. Elle laisse d'ailleurs à son imagination le plaisir de la finir.

MANNEQUIN ; nom que les Peintres donnent à des figures de bois, d'osier, de carton ou de cire, dont les jointures ou attaches des membres sont faites de maniere à pouvoir prendre tous les mouvemens & les attitudes que le Peintre veut leur donner ; ce sont des especes de modeles qui lui servent à disposer les draperies & les attitudes, difficiles à tenir long-tems pour un modele naturel, pour les figures qui doivent plafonner, ou élevées beaucoup au-dessus de l'œil, & pour les animaux même, dont on ne dispose pas à sa volonté.

Il ne faut pas tellement s'en tenir à ces modeles, que l'on néglige la nature, quand il s'agit de finir. *Voyez* là-dessus M. de Piles dans son Commentaire sur l'Art de la Peinture de du Fresnoy.

Il ne faut pas que les draperies sentent le *mannequin* ; c'est-à-dire, qu'il faut éviter de donner aux plis des dra-

peries ce dur & ce sec qui se trouvent dans ceux des étoffes disposées sur le *mannequin*.

MARBRE; Pierre très-dure, & qui reçoit un très-beau poli. On en compte une infinité d'especes, que les Sculpteurs mettent en œuvre, de même que les Marbriers. On en fait des statues, des figures d'animaux, des ornemens dans les beaux édifices, comme les colonnes, les autels, les mausolées, &c. Les différentes especes se distinguent par leurs couleurs, ou par les pays d'où on les tire. On les distingue encore en *marbres antiques* & en *marbres modernes*. Les antiques sont ceux qu'on employoit anciennement, dont les carrieres sont perdues ou inaccessibles pour nous, & dont on ne voit plus que des morceaux. Par les modernes, on entend ceux dont les carrieres sont ouvertes, & dont on peut tirer des blocs d'échantillon. Celui qui est composé de différentes couleurs, s'appelle *jaspe*, *bréche* & de différens autres noms, tels que *blanc veiné*, *noir veiné*, *porte-or*, &c.

Tous les marbres sont opaques, excepté le blanc, quand il est scié par tranchés minces de deux ou trois lignes. Scamozzi a traité fort au long des différens marbres dans son Traité d'Architecture; mais il en a passé beaucoup sous silence. Le plus en usage dans la Sculpture, est le *marbre blanc* pur, appellé pour cela *marbre statuaire*, & par quelques Marbriers, *polvache*. Il est d'un grain fin, & facile à travailler.

MARBRE, appellé plus communément *Porphyre* en termes de Peinture, est un morceau de *marbre*, ou de porphyre, ou d'écaille de mer, d'une épaisseur & d'une grandeur arbitraire, ayant une de ses plus grandes surfaces très-polie. Les Peintres, les Marchands de couleurs s'en servent pour les broyer, en les y écrasant avec un autre morceau de marbre, appellé *molette*.

Il faut avoir grand soin de bien nettoyer le *marbre* à chaque fois qu'on veut y broyer des couleurs différentes, pour éviter le mêlange de couleurs ennemies, qui se terniroient, & se perdroient l'une & l'autre. N°. 39.

Les Imprimeurs en taille-douce appellent aussi *marbre* une pierre dure & polie, en forme de table, sur laquelle ils broyent le noir pour

encrer les planches.

MARBRIERE ; carriere d'où l'on tire le marbre.

MARINE. Les Peintres & les Curieux appellent ainſi certains tableaux qui repréſentent la Mer, des vaiſſeaux, des ports de mer, & d'autres ſujets marins.

MAROUFLER, terme de Peinture. C'eſt coller ſur du bois ou un enduit de plâtre, un tableau peint ſur toile. On ſe ſert pour cela de colle forte, ou de couleurs graſſes. On marouſle auſſi avec une compoſition de poix grecque & de cire. *Voyez* ENDUIT.

MARMITE eſt un uſtenſile néceſſaire aux Imprimeurs en taille-douce, pour brûler l'huile à faire le noir à encrer les planches dont on doit tirer des eſtampes. Cette *marmite* doit être de fer, aſſez grande, accompagnée de ſon couvercle, qui doit être fort épais, & choiſi de ſorte qu'il la couvre le plus juſte qu'il ſe pourra; car cela eſt abſolument néceſſaire, lorſqu'on brûle l'huile pour l'uſage dont je viens de parler.

MARTELINE; petit marteau pointu d'un côté, & dentelé de l'autre par des pointes forgées quarrément, pour avoir plus de force. La *marteline* doit être faite du meilleur acier de Carme. Les Sculpteurs s'en ſervent à gruger le marbre, particulierement dans les endroits où ils ne peuvent s'aider des deux mains pour faire agir le ciſeau & la maſſe. N°. 40.

MASCARON. Les Sculpteurs & les Architectes appellent ainſi certaines têtes comiques ou maſques, qu'on place au-deſſus des grandes portes, dans le milieu des arcades ou des portiques, au haut des grottes, à l'orifice des fontaines, &c. Les Italiens diſent *Maſcarone*.

MASQUE; repréſentation en Sculpture ou en Peinture, du viſage d'un homme, ſéparé de tout le reſte du corps: on s'en ſert dans les ornemens de Peinture & de Sculpture. On les nomme *maſcarons*, quand ils ſont gros, & de Sculpture.

MASSICOT; céruſe brûlée qui eſt d'une couleur jaune-pêche, ou citron, ou jaune doré. Le dégré de cuiſſon détermine la couleur du *maſſicot*. Les Peintres regardent cette couleur comme terreſtre, craſſe & fort difficile à manier.

MASSE, en termes de Peinture, ſe dit des lumieres & des ombres. Ce ſont

les endroits où il y a beaucoup des unes ou des autres, comme ramassées. Les parties les plus considérables d'un tableau, sont toutes formées par des *masses*, soit de lumieres, soit d'ombres. Ce tableau est placé dans un lieu trop obscur ; on n'en voit que les *masses*. La distribution des *masses* fait toute la beauté des tableaux, quand le dessein en est d'ailleurs bien correct.

MASSE est aussi un gros marteau qui sert aux Sculpteurs à frapper sur le ciseau, pour dégrossir l'ouvrage.

MASTIC est une espece de ciment en usage dans la Sculpture, pour joindre, enduire ou attacher les pieces d'une statue, d'une figure. Il sert aussi à faire des moules pour les ornemens de stuc. Ce *mastic* est composé de briques pilées & tamisées, mêlées avec de la cire & de la poix résine.

MASTIC *en larmes*; résine qui découle en Eté sans incision, & par incision du lentisque, en grains ou en larmes grosses à peu près comme des grains de genievre, de couleur blanche tirant sur le citrin, luisantes, transparentes. Le meilleur est celui qui vient de l'Isle de Chio : mais la plus grande partie de celui que vendent les Droguistes avec beaucoup d'impuretés, nous vient du Levant. Il faut le choisir le plus net, en grosses larmes claires, transparentes, d'une odeur qui ne soit point désagréable. On employe le *mastic* dans plusieurs vernis.

MASTIC pour les crevasses des tableaux. Il est composé d'huile grasse, de craye & de litharge, pétries ensemble comme une pâte solide. On peut le faire de différentes couleurs, en les y ajoutant pour colorer la craye. Il se conserve longtems. *Voyez* REPARER *les tableaux*.

MATTE, en termes de Peinture, se dit des couleurs sombres, qui ont peu d'éclat, & difficiles à manier. La terre d'ombre & le massicot sont des couleurs *mattes*.

MATTOIR; petit ciselet taillé par un bout comme les limes à mattir. Cet outil sert aux Graveurs & aux Damasquineurs : aux premiers, pour graver les carrés des médailles ou des monnoyes ; aux seconds, pour mattir l'or & le faire tenir dans les ciselures.

MAURESQUE. On appelle peintures à la *mau-*

resque, celles où il n'y a point de figures parfaites d'hommes ni d'animaux, mais simplement des grotesques.

MAUSOLÉE ; tombeau avec ornemens de Sculpture & d'Architecture, qu'on éleve pour quelque Prince, ou personne de considération par sa naissance ou son mérite. On le dit aussi des représentations de tombeaux qui se font dans les pompes funébres; mais pour ce dernier, *catafalque* est plus en usage. Les Auteurs du Dictionnaire de Trévoux disent qu'on appelle encore *mausolées* les chasses des Saints. Ces monumens ont pris ce nom du fameux tombeau que la Reine Artemise fit élever pour Mausole, Roi de Carie son époux. Il étoit si magnifique, qu'il a passé pour une des sept merveilles du Monde.

MEDAILLE se dit en termes d'Architecture & de Sculpture, d'un bas-relief de figure ronde, sur lequel est représenté la tête de quelqu'Empereur ou autre personne. On dit aussi *médaillon*.

MEDAILLON ; médaille d'une grandeur extraordinaire.

MEGALOGRAPHIE, terme dont Vitruve s'est servi pour signifier la partie de la Peinture qui traite des grands sujets, tels que ceux d'histoire ; comme *Ryparographie*, pour signifier des Peintures viles & des sujets bas, tels que le sont les animaux, les fruits, &c.

MÊLANGE DE COULEURS se dit en Peinture de la mixtion & de l'assemblage de plusieurs couleurs, pour en former différentes teintes. La Peinture n'est autre chose qu'un *mélange* agréable des couleurs, fait avec art, & couchées selon les régles du dessein & du clair-obscur.

MÊLANGER. *Voyez* Meler.

MÊLER ; brouiller & mettre diverses choses ensemble, pour n'en faire qu'un tas ou qu'un corps. En Peinture, *mêler* veut dire rompre les couleurs ensemble, en confondre plusieurs, pour en former des teintes. Le jaune & le bleu *mêlés*, produisent du verd ; le rouge de laque & le bleu donnent du violet ; le noir & le blanc font du gris, &c.

On dit *mêler* les couleurs sur la palette avec le couteau, pour faire les teintes ; les *mêler* sur la toile avec le pinceau.

MELIENNE; terre dont les anciens Peintres se servoient. Les Auteurs sont d'avis différens sur sa couleur. Celle de l'ochre de ruth, approche fort de la description que Dioscoride en fait. Félibien l'appelle *meline.*

MENAGER, en termes de Peinture, se dit du pinceau & des couleurs. Un pinceau est *ménagé*, quand il est conduit avec art. Des couleurs sont *ménagées*, quand le Peintre a conservé les plus fortes & les plus claires pour les objets qui doivent frapper le plus, & pour les objets qui sont sur le devant. On dit en parlant d'une belle Peinture, jamais les lumieres & les ombres n'ont été plus judicieusement *ménagées* : on dit aussi un jour bien *ménagé.*

MEPLAT, terme usité pour exprimer les parties rondes un peu applaties du corps. C'est aussi une maniere d'exprimer les muscles, ensorte qu'ils forment des plans, & paroissent larges, sans que les contours en soient altérés. Les *méplats* doivent être plus ou moins sensibles, suivant l'âge, le sexe & les conditions.

MEPLATE (*maniere*) : c'est en Gravûre faire des tailles un peu tranchées, & sans adoucissement. On se sert de cette maniere, pour fortifier les ombres, & en arrêter les extrémités. *Dict. des beaux Arts.*

MESQUIN, terme de Peinture, qui signifie de petit goût, pauvre, trivial. Une maniere *mesquine*, des draperies *mesquines*, qui sont papillottées ou qui sont trop collées sur les parties qu'elles couvrent.

On dit aussi *mesquin* en termes de Sculpture, quand on veut signifier des parties maigres, petites, chétives : des ornemens *mesquins*, un goût & une maniere *mesquine.*

MESURE en termes de Peinture. *Voyez* PROPORTION.

MEURTRIR. Les Sculpteurs disent *meurtrir* le marbre, pour dire le frapper à plomb avec le bout de la boucharde ou de quelqu'autre outil.

L'Auteur du Dictionnaire des beaux Arts, dit que *meurtrir* est un terme de Peinture, qui signifie adoucir la trop grande vivacité des couleurs avec un vernis qui semble être une vapeur éparse sur le tableau. Je crois que le terme *éteindre* vaut mieux.

MIGNATURE. *Voyez* MINIATURE.

MINE; pierre de mine. *Voyez* l'article ſuivant.

MINE DE PLOMB; couleur dont on ſe ſert quelquefois, mais rarement en Peinture. Elle eſt faite de céruſe brûlée dans une fournaiſe. Pline la nomme *uſta*, Vitruve *ſandaracha*, Serapion *minium*, & les Droguiſtes *mine de plomb*. Sa couleur eſt d'un rouge orangé fort vif. *V.* MINIUM.

MINE DE PLOMB eſt auſſi un minéral que quelques-uns ont nommé *potelot*: il y en a de deux eſpeces. La premiere & la plus belle, eſt celle que nous appellons *crayon de mine*; elle doit être légere, médiocrement dure, mais ſe taillant facilement, nette, ſans gravier, unie & douce au toucher, de couleur noire, argentée, & marquant aiſément ſur le papier ſans être mouillée; le grain doit être fin & ſerré: on nous l'apporte d'Angleterre.

La ſeconde eſpece & la plus commune, vient ordinairement de Hollande, en morceaux quelquefois durs, quelquefois tendres: elle eſt beaucoup inférieure à l'autre.

MINIATEUR; Peintre en miniature. Un tableau de M. Roux, Peintre, Sculpteur, Architecte, *Miniateur* & Graveur en cuivre & en cryſtaux. . . *Merc. de Févr.* 1712.

MINIATURE ou MIGNATURE; ſorte de Peinture à détrempe, qui ſe fait en délayant les couleurs à l'eau gommée, & en les appliquant avec la ſeule pointe du pinceau, ce qu'on appelle *pointiller*. Elle différe des autres ſortes de Peinture en ce qu'elle eſt plus délicate, qu'elle veut être regardée de près, qu'on ne peut la faire aiſément qu'en petit, qu'on ne la travaille que ſur du vêlin ou des tablettes. Les couleurs qui ont le moins de corps, ſont les meilleures, comme le carmin, l'outremer, les laques, &c. Cette maniere de Peinture eſt celle qui demande le plus de tems. Quelques-uns n'employent point de blanc, & font ſervir le fond du vêlin pour les réhauts. On dit une *miniature*, pour dire un tableau peint en *miniature*, un ouvrage de *miniature*.

MINIUM; couleur minérale qui ſe fait de plomb pouſſé au feu. C'eſt ce qu'on appelle auſſi *mine*. Elle ſert aux Peintres & aux Enlumineurs.

MINUTE, en termes de Peinture, signifie les parties qui servent à partager les proportions du corps humain. La tête se divise en quatre parties, dont chacune se partage en douze, que l'on appelle *minutes*. *Voyez* PROPORTION.

MIROIR est un meuble nécessaire aux Peintres, pour leur servir de critique. Il est la régle & le maitre des Peintres, en leur faisant voir leurs défauts par l'éloignement & la distance où il chasse les objets. Il n'en montre que les masses, & en confond toutes les petites parties. Il apprend si les masses du clair-obscur & les corps des couleurs sont bien distribués. Le Giorgion & le Correge se servoient de cette méthode.

Le *miroir* sert aux Graveurs, pour graver ce qu'ils appellent *au miroir*; ce qui se fait ainsi. Quand le trait est décalqué sur le cuivre dans le sens opposé à l'original, on présente le tableau ou dessein devant un miroir de façon qu'ils soient entre le miroir & le Graveur, & les figures du côté de la glace, dans laquelle elles paroissent du même sens qu'elles sont marquées sur le cuivre. Cette façon de graver ne se pratique guéres que dans le petit.

MIXTE (Peinture); sorte de Peinture où l'on employe la touche libre de la détrempe avec le pointillement de la miniature. Par la touche libre, l'Artiste met dans son ouvrage une force que le trop grand fini n'a pas, & donne le feu & la vie au froid dégoûtant de la miniature; le pointillement propre au beau fini, adoucit le dur de la touche libre, & rend parfaitement les parties du tableau qui demandent une grande délicatesse. On peut travailler en grand & en petit, en suivant cette méthode. Le Roi possede deux tableaux précieux du Correge, peints de cette maniere.

MIXTION *ou* COMPOSITION; mêlange de suif & d'huile, dont les Graveurs couvrent les endroits d'une planche qu'on veut épargner à l'eau-forte. Cette *mixtion* se fait ainsi.

Mettez dans une écuelle de terre plombée la quantité d'huile d'olive que vous voudrez; ayant mis l'écuelle sur le feu, & l'huile étant bien chaude, vous y jetterez du suif de chandelle peu à peu, jusqu'à ce qu'en ayant fait tomber quelques gouttes

sur une planche de cuivre, ou autre matiere séche & froide, la *mixtion* s'y fige sans être ni trop dure ni trop molle. Si elle est trop dure on y ajoute de l'huile ; si elle est trop molle, on augmente la dose du suif. Quand elle sera au point requis de solidité, vous la ferez encore bouillir pendant une heure, ou jusqu'à ce qu'elle devienne roussie. Lorsqu'on fait cette composition en Eté, il faut y mettre plus de suif que d'huile, & au contraire en hyver.

La maniere de l'employer est telle. Lorsque la planche est toute gravée, on en ôte exactement & avec grande attention, tout ce qui pourroit être dans les hachures : on fait ensuite chauffer ladite *mixtion*, & quand elle est fondue, on en prend avec un pinceau gros ou menu, à proportion des endroits que l'on veut couvrir, pour que l'eau-forte n'y morde pas, & on l'applique d'une épaisseur raisonnable : on en prend ensuite avec une brosse de soye de porc ou autre, pourvû qu'elle soit grosse, & on en frotte les bords & tout le derriere de la planche, afin que l'eau-forte n'y morde pas, quand on la met dans le bacquet, ou qu'on y verse l'eau-forte dessus. Si cette *mixtion* étoit malheureusement trop liquide, l'eau-forte l'enleveroit des endroits où elle auroit été appliquée. *Voyez* ses autres usages dans le Traité de la maniere de graver à l'eau-forte & au burin d'Abraham Bosse.

La *mixtion* ci-dessus demandant beaucoup de soin & de sujettion, pour ôter l'eau-forte de dessus la planche, qu'il faut laver ensuite, & faire sécher au feu, ce qui tient un tems considérable, & retarde l'action de l'eau-forte, j'ai jugé à propos d'ajouter la maniere d'en faire une qui a l'avantage de pouvoir être appliquée avec le bout du doigt sur les endroits que l'on veut épargner, dans le tems même que l'eau-forte agit.

Prenez parties égales de cire & de thérébentine, d'huile d'olive & de saindoux ; faites fondre le tout sur le feu dans une terrine, ayant soin de bien mêler ces matieres, & les laissant bouillir jusqu'à ce qu'elles soient bien incorporées.

Lorsqu'on fait mordre une planche, & qu'on veut en couvrir quelqu'endroit, on met un petit pot sur le feu avec un peu de cette com-

position ; on en prend au bout du doigt ou avec un pinceau , & on l'applique où l'on veut. Elle s'attache sur le vernis & le cuivre , & empêche l'eau-forte de mordre davantage.

MODELE *ou* MODELLE ; nom que les Peintres , Sculpteurs , &c. donnent en général à tout objet qu'ils se proposent d'imiter , & qu'ils ont présent pour travailler d'après. C'est en particulier un homme nud qu'on pose dans différentes attitudes , dans les Salles des Académies de Peinture, pour le faire dessiner aux Eleves, & les habituer à travailler d'après nature. Le Professeur du mois pose ce *modele*. Chaque Peintre le pose aussi chez lui pour ses études particulieres.

Les Sculpteurs font de petits *modeles* de cire , de terre-cuite , & d'autres matieres molles & obéissantes à la main , pour les guider dans les grandes compositions. Les yeux connoisseurs y trouvent un esprit , un goût , un art qui engagent les Curieux à rechercher ces petits *modeles* avec empressement ; ils les conservent dans leurs cabinets, comme les desseins des Peintres , quand les uns & les autres sont de la main des grands Maîtres.

MODELER, terme de Sculpteur : c'est faire avec de la terre, de la cire, &c, un modele de l'ouvrage qu'on veut exécuter en grand.

Pour *modéler* en terre , on met le gâteau ou pain de terre glaise sur la *selle* ou *chevalet*, & on la travaille d'abord avec les doigts ; quand l'ouvrage est un peu avancé , on fait usage de quelques outils de bois, appellés *ébauchoirs*, dont les uns servent à *breter* la terre ensorte qu'elle paroisse *égratignée* , d'autres servent à unir & à polir l'ouvrage. *Voyez* EBAUCHOIR.

Lorsqu'on veut *modéler* en cire , on fait fondre une demi-livre *d'arcanson* ou *colophane* , avec une livre de cire, une demi-livre ou davantage d'huile d'olive , suivant qu'on veut rendre la matiere plus ou moins molle. On ajoute à ce mêlange un peu de brun-rouge ou de vermillon , pour lui donner une couleur plus douce. Cette cire ainsi préparée se travaille à froid avec les doigts & les ébauchoirs , comme la terre. La pratique est d'un grand secours dans

ette sorte de travail.

On *modele* communément
en petit, ce qu'on fait, tant
pour conserver l'idée du dessein que l'on a conçu de l'ouvrage qu'on veut exécuter en grand, que pour le rendre facile à transporter, le présenter & le faire agréer à ceux qui ordonnent ou qui décident de l'ouvrage.

MODELER signifie aussi tirer en creux, faire des moules sur les ouvrages, tant antiques que modernes. Les Maîtres de l'Art disent *mouler*, dont voyez l'article.

MOELLEUX : c'est en Peinture l'opposé de dur & de sec. Le *moëlleux* dans le Dessein signifie ce coulant des contours, cette douceur dans les traits qui les empêche de trancher sensiblement.

Un coloris *moëlleux* est celui où le clair-obscur est bien entendu, où les couleurs grasses, nourries & bien fondues, rendent la fraîcheur & la délicatesse de la chair, suivant l'âge & le sexe. Une touche *moëlleuse* est celle où les couleurs sont bien noyées & bien adoucies.

MOL, MOLLE ; ce qui n'est pas touché avec fermeté, avec force & vigueur, qui n'est pas senti, qui ne fait pas l'effet qu'il doit naturellement faire. On dit une touche *molle*, une draperie *molle*.

MOLLESSE. Ce terme a deux sens dans la Peinture. On dit la *mollesse* des chairs, pour dire leur fraîcheur & leur délicatesse ; ce moëlleux & ce tendre des contours, qui font distinguer les endroits où la peau est près des os, telle qu'elle est dans les attaches, des endroits où il n'y a apparence que de chair, & où les muscles ne sont pas roidis, en un mot les endroits nourris & pleins de chair, de ceux où la peau semble adhérente aux muscles & aux attaches.

La *mollesse* dans les draperies est un défaut : il faut que les plis en soient bien prononcés, quoique sans sécheresse & sans être cassés.

MOLETTE ; petite pierre plate & fort unie par dessous, faite en forme de cône qu'on tient à la main, & qui sert aux Peintres à broyer leurs couleurs sur la pierre à broyer. Cette *molette* est d'ordinaire de marbre, de porphyre ou de cailloux. On en fait aussi de verre. N°. 39.

MONTAGNE (bleu de)

Voyez Pierre Armene.

MONTER; relever un trait, une partie, rehausser le coloris. Beaucoup de tableaux faits d'ailleurs d'une grande maniere, gagneroient beaucoup, si la couleur en étoit un peu plus *montée. Observ. sur les Arts.* Il se dit aussi de la couleur, pour produire un plus grand effet.

Monter, terme d'Imagers ou Vendeurs d'estampes, qui signifie mettre une estampe dans un quadre ou bordure, avec un verre ou une glace par devant, tant pour l'orner, que pour l'empêcher de noircir.

MORCEAU, en termes d'Arts, signifie toutes productions brillantes, belles, & bien exécutées. On ne le dit que du beau, & non du mauvais. On dit d'un beau tableau, voilà un beau *morceau*, un *morceau* rare, exécuté avec grace, avec esprit; un *morceau* piquant, caressé, soigné, fini, léché, amusant, vivant, riche, sçavant, orné, terminé, recherché, négligé, réfléchi, &c. On dit aussi, c'est un *morceau* assez médiocre. Mais on ne dira pas d'un mauvais tableau, c'est un mauvais *morceau*; on dit, c'est une croute, c'est une enseigne à bierre, c'est un méchant tableau. La colonnade du Louvre est peut-être le plus beau *morceau* d'Architecture qu'il y ait dans le Monde.

MORDRE, en termes de Graveurs, se dit de l'impression ou corrosion de l'eau-forte sur la planche de cuivre. Il faut être entendu dans son métier, pour sçavoir modérer l'eau-forte, & la verser à propos sur la planche, pour qu'elle n'y *morde* pas plus qu'il ne faut.

MORESQUES & ARABESQUES. Ce sont certains rinceaux d'où sortent des feuillages, qui sont faits de caprice & d'une maniere qui n'a rien de naturel. On s'en sert dans les ouvrages de damasquinerie, & dans quelques ornemens de Peinture, de Gravûre & de broderie. On appelle aussi *Moresques*, des peintures grotesques qui n'ont aucune figure parfaite d'hommes ou d'animaux. *Voyez* Arabesques.

MORT, TE (couleur) est une couleur sombre, tannée ou effacée, ensorte qu'elle a peu ou point d'éclat.

MORTIER; composition de chaux & de sable

délayés avec de l'eau, dont on fait les enduits pour peindre à fresque. *Voyez* la Préface.

MOSAÏQUE. On disoit autrefois *Musaïque*, *Opus Musivum*. Ouvrage composé de plusieurs petites pieces de rapport, & diversifié de couleurs de maniere que les pieces taillées, appliquées & mastiquées sur un fond de stuc, forment, par leur assemblage fait avec art, des figures d'hommes, d'animaux, & des compartimens. Il faut que les joints de ces pieces soient si bien rapprochés, qu'ils ne paroissent pas du moins à une certaine distance. *Voyez* la Préface.

MOUILLÉ. Les Sculpteurs anciens ayant remarqué que le marbre n'étoit pas propre à donner aux étoffes la douceur & la délicatesse qu'elles présentent naturellement, & qu'elles paroissoient trop pesantes & trop lourdes, imaginerent d'habiller les figures comme sortant du bain, avec des linges *mouillés*. *Voy*. DRAPERIES.

MOUILLURE, en termes d'Imprimerie, se dit du papier que l'on trempe avant de le mettre sous la presse. La *mouillure* est nécessaire au papier avant de l'imprimer.

MOULE; creux de terre cuite ou de plâtre, dans lequel on jette des figures en bosse ou en bas-relief, avec de la cire, du papier haché & réduit en boullie, du plâtre, par impastation; ou des figures de bronze, & autres métaux, au moyen de la fonte. On dit jetter en *moule*. La statue équestre de Louis XIV. qu'on voit à la place Vendôme à Paris, a été jettée en *moule* d'un seul jet. On dit aussi *mouler* dans le même sens: mais ce dernier terme signifie encore tirer l'empreinte de quelque corps, comme figures ou ornemens, au moyen du plâtre ou de quelqu'autre matiere, pour en avoir le creux qu'on appelle aussi *moule*, & y jetter du plâtre ou de la cire, &c. pour en avoir une copie exacte.

On dit qu'André Verrochio, qui vivoit vers le milieu du quinzieme siecle, a le premier essayé & réussi à *mouler* le visage des personnes, tant vivantes que mortes, pour en conserver la ressemblance.

Louis XIV. a fait *mouler* les bas-reliefs de la colonne Trajane, & les plus belles statues antiques de l'Italie.

Voyez la maniere de jetter en *moule*, dans les principes d'Architecture de Félibien.

MOURIR, faire *mourir* les couleurs ; c'est en termes de Peinture, en adoucir l'éclat & la vivacité ; c'est aussi ménager avec art le passage des clairs aux bruns, en ôter le sec & le tranchant. On dit : *cette lumiere est trop forte, elle tranche trop ; faites-la perdre en mourant dans ce brun.* Le terme de *mourir* signifie aussi ôter, ternir, faire perdre l'éclat, la vivacité & la fraîcheur des couleurs, à force de les tourmenter avec la brosse. *Voyez* ETEINDRE, SALIR.

MUFLE se dit en Peinture & en Sculpture, d'un masque ou ornement qui représente la tête de quelque animal, particulierement celle d'un lion. On l'employe dans les frises, & à peu près dans les mêmes endroits où l'on place les *mascarons*.

N.

NATURE, en termes de Peinture & de Sculpture, s'entend de tous les objets visibles qu'un Peintre peut représenter dans un tableau. Ce n'est pas assez d'imiter la *Nature* de point en point, il faut le faire avec choix, & n'en prendre que ce qu'elle a de plus beau & de plus parfait : elle est le modele & l'arbitre souverain de l'art ; mais elle a quelquefois des défauts que l'Artiste doit sçavoir corriger, & n'en point laisser échapper les beautés fuyantes & passageres. Les ouvrages des Anciens ne servent de modeles aux Modernes que parce qu'ils sont faits avec un goût, un choix, une élégance & une perfection que la *nature* ne paroît pas avoir jamais surpassé. Il ne faut cependant pas être si fort attaché à la *nature*, que l'on ne donne rien à ses études ni à son génie ; car le nud & les draperies feroient quelquefois un fort mauvais effet sur l'œil des spectateurs, si l'on ne leur donnoit un certain tour qui corrige ce qu'il y a souvent de dur & de sec dans l'objet naturel que l'on copie : c'est ce qu'on appelle *flatter la nature*. Malheureusement la plûpart des Peintres voyent toujours la *nature* telle qu'ils ont appris à la peindre, & chacun selon sa maniere. Il est donc très-important de se mettre sous la discipline d'un bon Maître, & encore plus de ne point épouser de maniere, parce que la *nature* n'en

'en a point. On dit peindre 'après *nature*, deſſiner d'a-rès *nature*.

NATUREL. Deſſiner ır le *naturel*, peindre ſur le *aturel*, figures grandes com-ıe le *naturel*, &c. *Voyez* ATURE.

NATURELLE. (Cou-ur) *Voyez* COULEUR.

NEGLIGER. (Se) è dit en Peinture, des Pein-es qui ne donnent pas à tou-s les parties d'un tableau ſoin & toute l'attention u'ils apportent à en per-ctionner quelques-unes. es grands Maîtres *négligent* ſſez ſouvent des bouts de raperies & des parties voi-nes de celles qu'ils finiſſent ien, parce que ces *négli-ences* ménagées avec art, ont alors l'effet d'une mou-he noire ſur un viſage bien lanc. Ce contraſte frappe ſpectateur, & fixe ſon at-ntion ſur les parties qui lui aroiſſent avoir un plus rand dégré de perfection. Quand on dit qu'un Pein-e *ſe néglige*, ce n'eſt pas oujours dans ce dernier ſens u'on doit l'entendre ; on eut dire qu'il a dans ſes ta-leaux des parties qui ne ſont oint finies comme il pour-oit les finir, & que ce n'eſt as l'effet de l'art & de l'a-reſſe, mais de la pareſſe & d'une pure négligence.

NERPRUN, *ou* BOURG-ÉPINE, petit arbriſſeau qui croît dans les haies, dans les bois & autres lieux incultes. Son tronc eſt d'une groſſeur médiocre, ſon écorce ſemblable à celle du ceriſier, ſes branches garnies de petites épines, ſes feuilles vertes, approchantes de celles du poirier ſauvage, dentelées menu en leur bord ; ſes fleurs ſont petites, de couleur herbeuſe ; il leur ſuccéde des bayes molles, groſſes comme celles du genievre, vertes au commencement, d'un violet noir & luiſant quand elles mûriſſent. On le cueille au commencement de l'automne pour en faire le verd de veſſie, qui eſt employé dans la mignature & l'enluminure. *Voyez* la maniere de le faire dans l'article VERD DE VESSIE.

NETTOYER, qui ſe prononce netteyer. On dit en termes de Peinture, *nettoyer* la palette, pour dire en ôter des reſtes de couleurs éparſes, qui feroient un fort mauvais mêlange, & qui ſe romproient très-mal avec celles qu'on étendroit deſſus. Un Peintre doit avoir grand ſoin de *nettoyer* ſa palette & ſes pinceaux,

afin de conserver ses couleurs pures & dans toute la fraîcheur & l'éclat qu'elles ont. Il ne doit jamais se servir du même pinceau pour coucher des couleurs différentes, sans l'avoir bien *nettoyé* auparavant, particulierement quand les couleurs qu'il veut employer sont ennemies. Le noir est la peste des autres couleurs, sur-tout des tendres & légeres; s'il s'en trouvoit quelque peu de mêlé dans les carnations, il les rendroit terreuses, passées & fort fades.

On dit aussi *nettoyer* un tableau, pour dire en enlever la crasse, la fumée, & les autres choses qui en ternissent l'éclat & la beauté. Il est très-difficile de bien *nettoyer* un tableau; les uns se servent pour cet effet d'eau seconde, & d'autres eaux mordantes, qui en emportant la crasse, enlevent avec elles le velouté, le glacis, la fleur, & souvent les couleurs même. Tous les savons les perdent, les lessives de potasse & de cendres gravelées les emportent & les gâtent; l'essence de térébenthine & l'esprit de vin demandent beaucoup d'attention; ce dernier même n'est bon que quand il y a du vernis sur les tableaux, encore faut-il en user avec beaucoup de discrétion. Il faut bien se donner de garde de vernir les tableaux avec l'eau cirée de M. Bachelier, qui n'étant qu'une eau de savon, & qui contient par conséquent beaucoup d'alkali, rongeroit, mineroit les couleurs, & les emporteroit lorsqu'on voudroit laver le tableau verni de cette drogue; par la même raison les autres lessives de soude & de potasse sont dangereuses, quoique celles-ci adoucies & modérées par l'eau fraîche, décrassent bien: il faut avoir la pratique pour en faire usage, sans quoi on risque d'enlever tout. Il vaut donc mieux les faire nettoyer par des gens entendus & Peintres, qui sçavent ménager les endroits foibles, légers de couleurs, & suivre le sens de la touche, plutôt que de risquer à gâter un beau morceau, qui ne paroît quelquefois tel, que quand il est décrassé.

NELER. *Voyez* NIELLER.

NERVURES. Les Sculpteurs appellent ainsi les côtes élevées de chaque feuille, qui dans les feuillages des rinceaux représentent les tiges des plantes naturelles.

NEUF (Sujet) est un

sujet pris de l'Histoire ou de la Fable, & qu'aucun Peintre n'avoit encore traité jusqu'à celui dont le tableau donne matiere à s'exprimer ainsi sur son sujet. On trouve dans les Poëtes & dans les sources que je viens de citer, une infinité de *sujets neufs* qui feroient un effet admirable ; & les Peintres, au lieu de se mettre l'eprit à la torture, pour tourner & retourner un sujet d'une maniere différente qu'il n'avoit été traité jusques-là par ceux qui l'ont dévancé, devroient s'attacher à puiser du *neuf* dans ces sources, puisqu'en multipliant les sujets, on augmenteroit la satisfaction, le plaisir & l'instruction, qui sont les deux objets de la Peinture.

On dit aussi qu'un Peintre, un Sculpteur donnent du *neuf*, lorsque dans un sujet mille fois traité, il fait choix d'un moment de l'action, que ceux qui l'ont dévancé, n'avoient pas saisi, ou l'avoient traité d'une toute autre maniere.

NICHE; enfoncement pratiqué dans l'épaisseur d'un mur, pour y placer une figure, une statue, un groupe. Elles ont été plus en usage dans les anciens édifices, qu'elles ne le sont dans les modernes. Le Sculpteur doit proportionner ses statues à la hauteur des *niches*, de maniere que le bas du col ou les épaules, ne passe pas le dessus de l'imposte.

NIELLER *ou* NELER; c'est une maniere d'émailler sur l'argent. *Félib.*

NIMBE; cercle qu'on voit dans certains tableaux & médailles anciennes, qui environne la tête des Saints, des Dieux, des Empereurs, &c. Il tenoit lieu du cercle de lumiere que l'on met encore aujourd'hui autour de la tête des Saints, & que l'on nomme *auréole*.

NOBLE, en termes de Peinture. *Voyez* NOBLESSE.

NOBLEMENT. *Voyez* NOBLESSE.

NOBLESSE, en termes de Peinture, se dit du caractere du Peintre, exprimé dans ses desseins ou dans ses tableaux. On dit ce Peintre a beaucoup de *noblesse* dans ses idées, dans son goût, pour dire que tout ce qu'il traite dans ses tableaux, respire & présente des idées *nobles* & relevées, qu'il ne choisit pas des sujets bas & vils, que les airs de tête de ses figures & leur physionomie n'ont rien d'ignoble. Un Peintre peut traiter *no*-

blement des ſujets fort communs ; tels ſont aujourd'hui Meſſieurs Chardin & Greuſe, qui peignent les actions bourgeoiſes avec des graces & une *vérité* qui charment.

NŒUD. Les Sculpteurs & les Marbriers appellent ainſi certaines parties du marbre & des pierres, qui ſont plus dures que les autres. C'eſt ce qu'ils nomment auſſi *cloux*.

NOIR ; couleur la plus obſcure de toutes. On ne connoît point de noir ni de blanc abſolus en Peinture. Cette couleur eſt en elle-même peſante, extrêmement ſenſible, fort terreſtre, & perverſe quand elle eſt rompue avec les autres. M. de Piles a entendu parler des ombres & des bruns, ſous le nom de *noir*, lorſqu'il a dit dans ſon Commentaire ſur l'Art de la Peinture de du Freſnoy, que rien n'approche davantage que le *noir* pur.

» Quelques-uns, dit cet » Auteur, penſent que le » *noir* ſur le devant, ne fait » que des trous, ce qu'il faut » entendre du *noir* qui n'eſt » pas mis à propos & avec » prudence. Le mêlange du » blanc & des autres cou- » leurs, qui participent plus » ou moins du *noir*, eſt la » choſe la plus difficile de » la Peinture : c'eſt en quoi » conſiſte l'entente du clair- » obſcur, qui donne du re- » lief aux objets deſſinés ſur » la toile, & il eſt impoſ- » ſible qu'un tableau faſſe » un grand effet, ſi les » maſſes ne ſont pas artiſ- » tement débrouillées, ſi les » diſtances & les enfonce- » mens ne ſe font pas re- » marquer au premier coup » d'œil ; ce qui ne peut ſe » faire, ſi le Peintre ne ſçait » pas ménager à propos le » *noir* & le blanc.

Il y a des *noirs* de différentes eſpeces, & toutes artificielles, excepté les terres.

Le *noir de fumée* ne ſéche point, ou ſéche très-difficilement, quand on l'emploie ſans préparation. Il ſéche un peu mieux, & fait un noir velouté, quand après l'avoir bien fait rougir dans un creuſet, pour en ôter la graiſſe, on le broye à la maniere des autres couleurs : on peut alors en faire uſage, parce qu'il eſt moins ſujet à rouſſir & à faire tomber les autres couleurs dans le brun.

Il ſe fait, ſelon Félibien, avec de la térébenthine, de la poix-réſine, & d'autres matieres ſemblables, que l'on fait brûler ſur un four-

neau, au-dessus duquel on met un vase renversé, fait en entonnoir sans tuyau, & doublé en dedans d'une peau de mouton, à laquelle s'attache la fumée, que l'on secoue, quand il y a une certaine quantité de *noir* amassé.

Nery donne le procédé suivant. Trempez de la filasse, du lin ou du fil crud dans de l'huile de lin; allumez-les ensuite; tenez directement au-dessus un vaisseau de cuivre; il s'y attachera une fumée très-déliée; quand vous en aurez suffisamment, détachez cette suye, & vous aurez un beau *noir de fumée* très-fin.

De quelque maniere qu'on prépare le *noir de fumée*, l'usage n'en est pas sûr dans la Peinture, & l'on risque de ternir & de gâter les autres couleurs.

Le *noir de pêche* se fait avec des noyaux de pêches réduits en charbons. Ce *noir* a un œil brun.

M. le Lorrain, Peintre de l'Académie Royale, a imaginé un *noir* fait avec le liege brûlé en charbon. Ce *noir* est très-léger, & fait un ton bleuâtre, qui fait presque l'effet de la cendre d'outremer.

Quelques-uns employent même le *noir* de charbons de bois, particulierement pour la Peinture à fresque, où les noirs de fumée, les noirs d'ivoire & d'os ne valent rien.

Le *noir* d'Allemagne est une terre naturelle, qui fait un *noir* bleuâtre comme le *noir* de charbon; c'est celui dont les Imprimeurs font leur *noir*.

On fait encore usage d'un *noir* fait avec de la lie de vin brûlée, que les Italiens appellent *Fescia di botta*.

Le *noir d'ivoire* est bon & beau. On le fait ainsi, suivant Kunckel. Prenez des raclures ou de la sciure d'ivoire; humectez-la avec de l'huile de lin, & mettez-la dans un vaisseau bien clos & bien luté; exposez ce vaisseau à un feu modéré, & tenez-le sur les charbons allumés jusqu'à ce qu'il n'en parte plus de fumée; retirez le vaisseau promptement du feu, mettez-le sur du sable; renversez un autre vaisseau par dessus, & vous aurez un très-beau *noir*.

Le *noir d'os* se fait de la même maniere que le noir d'ivoire, ou simplement en réduisant les os en charbons; il n'est pas si beau que le précédent.

Les Peintres sur verre

font leur *noir* avec des écailles de fer, broyées pendant deux ou trois heures sur une plaque de cuivre, avec un tiers de rocaille ; & pour l'empêcher de rougir au feu, ils y mêlent un peu de cuivre brûlé avec la paille de fer. Quand au *noir* des émaux, *voyez* la Préface.

Le *noir* des Imprimeurs en taille-douce est une terre qu'on appelle *noir d'Allemagne*. On le tire ordinairement de Francfort : sa beauté & bonté consistent à être d'un œil & d'un *noir* de velours, & qu'en le froissant entre les doigts, il s'écrase comme de la craie fine ou de l'amidon crud ; le factice n'est pas d'un si beau *noir*, & se trouve rude & graveleux entre les doigts ; il use les planches. On en fait avec de la lie de vin brûlée ; le meilleur de cette espece se fabrique à Paris.

Le *noir* de la Miniature est l'encre de la Chine véritable.

NOIR, en termes de Peinture. On dit qu'un Peintre tombe dans le *noir*, pour dire qu'il exagere les bruns & les ombres, comme faisoit le Caravage.

Les Graveurs le disent aussi des ouvrages où l'on a mal ménagé les clairs & les bruns, & où ces derniers sont trop frappés. Ceux qui s'attachent trop à faire leur capital des allêchemens d'une netteté & d'une beauté de burin, & qui ne cherchent qu'à donner de la force à leurs tailles, pour éviter de tomber dans des tons gris, sont sujets à rendre par-là leurs ouvrages *noirs*, fades & sans vie. *Bosse*.

NOIR, poussé au *noir*. *Voy.* REMBRUNI, NOIRCIR.

NOIR AIGRE & POCHÉ, se dit en Gravûre des tailles ou hachures que l'eau-forte a fait crevasser, & confondre les unes avec les autres.

NOIRASTRE. Quelques-uns appellent ainsi le ton qu'on nomme mieux, & plus communément, ton *noir*, c'est-à-dire celui où la couleur est trop rembrunie dans tout le tableau. Ceux pour la composition desquels l'Artiste a employé de mauvaises couleurs, ou les a rompues avec des noirs, acquierent avec le tems ce ton *noirâtre*, ou plutôt rembruni, qui obscurcit & éteint tellement la plûpart des traits, qu'on a de la peine à distinguer les objets. *Voyez* REMBRUNI.

NOIRCIR ; enduire, couvrir quelque corps de couleur noire, mêler du noir avec un fluide ou une pâte de quelque matiere que ce soit, pour les *noircir*. Les Graveurs noirciſſent le vernis mol à la fumée de trois ou quatre groſſes bougies de cire jaune, après avoir appliqué ce vernis fort uniment ſur la planche à graver ; ce qui ſe fait de la maniere ſuivante. Après avoir enfoncé dans le plafond ou plancher de la chambre un fort crampon, on y paſſe quatre bouts de corde d'égale longueur, au bout deſquelles on attache quatre anneaux de fer d'environ trois pouces de diamétre ; on pince la planche dans ſes quatre coins avec quatre petits étauts que l'on fait entrer dans ces anneaux, de maniere que la planche ſe trouve ſuſpendue horizontalement, le côté verni en deſſous. On promene les bouts raſſemblés de bougie de cire jaune allumés, de maniere que la fumée qui en exhale, noirciſſe le vernis également par-tout. Il faut pour cet effet approcher la flamme du vernis aſſez près, en uſant cependant de précaution, pour que la méche ne raye pas le vernis ; & aller aſſez vîte, pour que le vernis ne ſe brûle pas. Si l'on s'apperçoit que le noir de la fumée n'ait pas bien pénétré le vernis, on remet la planche ſur le réchaud ; le vernis alors s'incorporera avec le noir.

On doit ſur-tout donner ſon attention d'avoir dans ces opérations un feu modéré, & de remuer ſouvent la planche, & la changer de place, afin que le vernis fonde par-tout également, & qu'il ne brûle pas. Il faut auſſi pendant toute l'opération, & juſqu'à ce que la planche ſoit entierement réfroidie, prendre garde qu'il n'y tombe aucune pouſſiere ou ordure, qui s'y attacheroit & gâteroit l'ouvrage. En réchauffant la planche, on connoît ſi le vernis ſe brûle, quand on voit qu'il fume, ou qu'il ſe met en petits grumeaux, qui reſſemblent à des ordures. Cette maniere de *noircir* les planches vernies, eſt la plus commode pour celles qui ſont d'une certaine grandeur, & qu'on auroit beaucoup de peine à ſoutenir long-tems à la main, ſans cette méthode. Il faut que la planche ſoit aſſez chaude, pour que le vernis ſoit un peu coulant, lorſqu'on le *noircit*.

NOIRCIR; devenir brun ou enfumé. Les estampes exposées à l'air ou à la fumée, *noircissent*, c'est-à-dire qu'elles deviennent d'une couleur brune-jaunâtre. Il faut les *monter* pour éviter cet inconvénient, qui les gâte. On dit dans le même sens qu'elle est embrunie, enfumée. La meilleure maniere de les monter, est de coller des petites bandes de papier de façon que ces bandes soient attachées sur les bords du verre, & sur la bordure en même tems, afin d'empêcher que l'air n'y passe. On couche ensuite l'estampe sur le verre ou la glace; on met un carton par dessus, & on colle de nouvelles bandes qui prennent sur les bords du carton & sur la bordure.

Quand elles sont *noircies* par l'air ou la fumée, on les blanchit de la maniere suivante. Si elles sont collées sur de la toile ou sur d'autres matieres, on les met tremper dans un baquet plein d'eau fraiche, & on les y laisse jusqu'à ce qu'elles se séparent de la toile, par la dissolution de la colle.

On a ensuite un chassis de bois garni d'une bonne toile à tableau, ou autre, clouée dessus, & bien tendue: on assujetti l'estampe dessus, après en avoir bien ôté toute la colle; on l'étend bien uniment sur cette toile, le côté gravé en dessus: on l'y fixe, ou avec des épingles, ou avec des petites ficelles couchées par dessus transversalement; & après l'avoir bien mouillée d'eau nette, on l'expose un peu en pente à l'ardeur du Soleil. Lorsqu'on voit qu'elle n'est presque plus humide, on y rejette de l'eau dessus, ce que l'on renouvelle à chaque fois, jusqu'à ce qu'elle ait acquis le dégré de blancheur que l'on desire. On la laisse ensuite bien sécher, on la met à la presse, & on l'encadre.

NOUER. On dit en Peinture, un groupe de figures bien *nouées* ensemble; des couleurs bien *nouées* les unes avec les autres. Ce terme est dans Félibien; mais je ne le crois pas en usage aujourd'hui.

NOURRI; terme qui en Peinture signifie bien *empâté*, quand on parle des couleurs. Ainsi quand on dit d'un tableau, qu'il est bien *nourri* de couleurs, c'est comme si l'on disoit que le pinceau en est gras, que les couleurs y sont épaisses, & couchées abondamment.

Voyez Empasté.

On dit aussi des membres, qu'ils sont *nourris* & mâles, c'est-à-dire plutôt gros que petits, & plutôt gras que maigres.

On dit encore en fait de Dessein, un trait bien *nourri*, & en Gravûre une taille *nourrie*, pour dire un trait ou une taille large & apparente.

NOYAU est le nom que les Sculpteurs, ceux qui jettent en moule, & les Fondeurs, donnent au massif qui doit remplir dans un moule les vuides que le métal, ou la cire, ou le plâtre n'occuperont pas. Les Anciens faisoient les *noyaux* de leurs figures avec de la terre à Potier, mêlée de fiente de cheval & de boure bien battues ensemble, dont ils formoient une figure pareille à celle du moule. Lorsqu'ils avoient bien garni le *noyau* de pieces de fer en tout sens, selon l'attitude de la figure, ils l'*écorchoient*, & ôtoient de son épaisseur ce qu'ils vouloient en donner à leur bronze. Ce *noyau* étant bien sec, ils le revêtoient de cire tout au tour, qu'ils retiroient par la fonte avant que de jetter le bronze dans le moule. Quelques Fondeurs suivent encore cette pratique, particulierement quand ils ont de grandes figures ou statues à jetter; mais ils employent le plâtre pour les petites. *Voy.* Ame, & les Principes d'Architecture de Félibien pour les différentes manieres de faire les *noyaux*.

NOYER se dit en Peinture de la fonte des couleurs; mais il vaut mieux dire *fondre* les couleurs avec la brosse ou le pinceau. *Voyez* Fondre.

NUANCE; terme qui s'employe dans la Peinture, mais presque toujours par métaphore, pour exprimer le passage insensible ou presqu'insensible d'une couleur foible à une couleur plus forte & plus vive de la même espece, comme d'un rouge plus foncé. Les termes de *teintes* & *demi-teintes* sont plus en usage pour exprimer la même chose. On laisse celui de *nuance* aux Tapissiers, pour exprimer les différens tons & dégrés de la même couleur dont on teint les soyes & les laines employées dans les tapisseries admirables des Gobelins & des autres manufactures de France.

Les Marchands de crayons de pastel disent aussi *nuancer* les crayons, pour dire

les faire de différens tons dans la couleur de même espece. Pour avoir une boëte complette, un assortiment de crayons de pastel; on doit, disent-ils, la composer de toutes les *nuances* de chaque couleur.

NUD, en termes de Peinture & de Sculpture. On entend par le *nud* d'une figure, tous les endroits du corps qui ne sont pas couverts de draperies. Comme il faut beaucoup d'habileté pour bien exécuter le *nud*, les Artistes pour s'attirer de l'estime & de la distinction, s'attachent tellement à y réussir, & à représenter en quelque sorte la fraîcheur & la mollesse de la chair, qu'ils prennent souvent des licences contre la vérité de l'Histoire, & la vraisemblance. Ils en tirent un si grand avantage pour l'effet & la composition, qu'on leur passe un peu trop légerement l'abus qu'ils en font.

On dit aussi dans un autre sens, qu'un tableau est *nud*, c'est-à-dire, qu'il y manque des objets, qu'il a besoin d'être meublé de figures, que la composition en est pauvre, & qu'il auroit dû être rendu plus riche.

NUDITÉ. Une *nudité* est en général toute figure qui n'est pas couverte de draperies, ou dont les draperies ne couvrent pas les parties que l'usage fait tenir cachées chez presque toutes les Nations. Ce terme se dit plus particulierement des figures de femmes. Tous les Peintres ne sont pas tombés dans l'abus où ces Artistes ne tombent que trop communément à cet égard. L'Albane méprisoit ceux qui traitoient des sujets lascifs, & s'étonnoit avec raison, que des morceaux qu'on n'osoit exposer en public, pussent trouver place dans les palais des Grands, ou dans les cabinets des Particuliers.

NUIT. On appelle en Peinture une *nuit*, les tableaux qui représentent un paysage éclairé seulement par la clarté de la lune & des étoiles, ou une action qui s'est passée à la seule lueur des flambeaux. Godefroi Scalken s'étoit particulierement attaché à peindre des *nuits*, & l'on admire dans ses tableaux les surprenans effets de la lumiere. Le Correge a fait un tableau dans ce genre, qu'on appelle par excellence *la Nuit du Correge*.

O.

OBJET, en termes de ’einture, ſignifie tout ce que ı Peinture peut imiter ſur le .aturel & repréſenter en ouleurs.

Dans la Peinture, comne dans la Gravûre, les bjets éloignés, & qui ſemılent être vers l’horizon, ioivent être tenus fort tenires & légers de couleur, quoique la maſſe parût brue dans le naturel, comme l arrive à quelques ombres uppoſées par des accidens le nuées contre des échapbées de ſoleil; ces ombres x ces clairs, quelques forts ju’ils paroiſſent, ſont touours foibles en comparaiſon le ceux qui ſont ſur les figues ou autres corps qui ſe rouvent ſur le devant du taıleau, à cauſe de la grande liſtance & de l’air qui ſe encontre entre ces *objets* & ious. *Ab. Boſſe.* Plus les *obets* ſont éloignés, moins ils loivent être finis : on ne diſingue guères dans la nature que les maſſes générales, & ’on perd alors tous les détails, ſoit des têtes, ſoit des lis des draperies, & juſqu’à a variété de leurs couleurs. La Peinture & la Gravûre, jui ne ſont qu’une imitation de la nature, doivent la ſuivre dans tous ſes effets, & rendre les *objets* de plus en plus informes à proportion de leur éloignement. Il ne faut donc pas que les contours ſoient bien marqués & reſſentis en beaucoup d’endroits, mais il faut les faire comme des croquis, & les ombrer par couches plates. Le fameux Gerard Audran en a donné pour la Gravûre, des exemples admirables dans tous ſes ouvrages, entr’autres dans l’eſtampe de Pyrrhus ſauvé, qu’il a gravée d’après le Pouſſin.

OBSCUR, qui participe plus des ténébres que de la lumiere. Les couleurs *obſcures* ſont celles qui participent plus du brun que du clair : elles deviennent *obſcures* par dégrés; c’eſt ce que nous appellons *teintes*.

OBSCUR. (Clair-) *Voyez* CLAIR-OBSCUR.

OCRE, *ou* OCHRE, terre douce, friable, & quelquefois ſableuſe, de couleur jaune. C’eſt une terre ferrugineuſe précipitée, que l’on trouve dans les mines de cuivre & de plomb. Il y a des *ochres* de pluſieurs ſortes & de pluſieurs couleurs. Les *ochres* qui nous viennent d’Italie ſont plus dorées que celles qu’on trouve com-

munément à Paris chez les Marchands de couleurs. On trouve de l'*ochre* rouge naturelle, mais on en fait avec la jaune, en la faisant rougir au feu plus ou moins, suivant le dégré de rougeur qu'on veut lui donner. Le rouge-brun ou rouge d'Angleterre est un composé d'*ochre* & de terre colorée par le fer.

OCHRE de rue, ou de rut, ou de rhut, est une *ochre* d'une couleur plus foncée que la jaune, mais qui aux principes de celle-ci joint un peu de terre. Toutes les *ochres* sont pesantes & terrestres pour la Peinture. Les *ochres* ou terres d'Italie le sont également, mais moins les unes que les autres; elles n'ont aucuns principes capables d'altérer la cire, avec laquelle elles font de bonnes couleurs.

ŒCONOMIE, en termes de Peinture, signifie à peu près la même chose que *composition* & disposition. On dit, l'*œconomie* du tout-ensemble ne peut se faire que par un Peintre qui posséde bien les parties de son art. Un tableau peut faire un mauvais effet, quoique très-bien inventé & bien colorié, lorsque l'*œconomie* du tout-ensemble ne vaut rien; & au contraire un tableau produit souvent un bon effet, quoique mal inventé & peint avec des couleurs les plus communes.

Il y a une chose de très-grande conséquence à observer dans l'*œconomie* de tout l'ouvrage, c'est que d'abord l'on reconnoisse la qualité du sujet, & que le tableau au premier coup d'œil en inspire la passion principale. Si le sujet que l'on a entrepris de traiter *est de joie*, il faut que tout ce qui entrera dans le tableau ressente la joie, & contribue à l'exciter dans le cœur des spectateurs. Il en est de même de la tristesse & des autres passions. Il faut aussi observer le *costumé*, & traiter les sujets avec toute la *fidelité* possible; on ne doit se permettre des licences qu'autant qu'elles seront ingénieuses & vraisemblables. Rien ne détruit tant l'*œconomie* & la composition d'un tableau, que les figures qui ne font rien au sujet.

ŒIL DE BŒUF, petit vase de faïence sans anses & rond, dont les Peintres se servent pour y délayer & préparer les couleurs pour la détrempe. *Voy.* la Préface.

ŒILLET. Ceux qui

travaillent en émail, & qui peignent sur l'or, appellent *petits œillets* les bouillons qui s'élévent quelquefois sur les plaques émaillées lorsqu'on les met au feu. *Félib.*

ŒUVRE. Terme dont se servent les Marchands d'estampes & les Curieux, pour signifier le recueil des estampes tirées sur les planches gravées par un Graveur qui a de la réputation.

OLIVATRE, qui est d'un verd tirant sur celui d'une olive confite, c'est-à-dire d'un jaune mêlé de noir. Quand on ne sçait pas bien rompre les couleurs, on est sujet à donner aux carnations une couleur *olivâtre*, ou trop rouge, ou trop brune.

OMBRE, en termes de Peinture, ne se dit guères qu'au plurier : de grandes *ombres*, des *ombres* fortes. Ce sont les parties obscures & opposées à celles qui paroissent éclairées dans un tableau. Toutes les *ombres* d'un tableau ne doivent en paroître qu'une, afin que toutes les masses fassent une belle harmonie. Après de grands clairs il faut de grandes *ombres*, parce qu'elles forment ce qu'on appelle les repos. Tout ce qui se trouve dans ces grandes *ombres* doit participer de la couleur l'un de l'autre, ensorte que toutes les différentes couleurs qui sont bien distinguées dans le clair, semblent n'être qu'une dans le brun par leur grande réunion. On doit éviter les *ombres* fortes au milieu des membres, elles semblent les rompre ; il vaut mieux les placer à l'entour, pour former les tournans & donner du relief aux figures. Les demi-teintes sont en effet des *ombres* légères qui servent de passage des clairs aux bruns. *Voyez* CLAIR-OBSCUR, JOUR, LUMIERE.

Quoiqu'on emploie plus ordinairement le terme *ombre* au plurier, on dit aussi en Peinture, voir dans l'*ombre*, mettre dans l'*ombre*.

OMBRE ; (Terre d') c'est une terre naturelle, fuligineuse, & peut-être un peu bitumineuse, de couleur brune-olivâtre. Elle pousse beaucoup au noir quand elle est employée à l'huile ; elle est perverse, & gâte celles avec lesquelles on la rompt. Sa couleur est très-pesante & sensible. Quand on la met au feu, elle prend une couleur rouge brun foncé. On peut en faire usage dans la Peinture à la cire, sans appréhender qu'elle noircisse. *Voyez* la Préface.

OMBRER. Peindre ou deſſiner certaines parties d'une figure ou de tout autre objet, avec des couleurs plus brunes que celles dont on ſe ſert pour les parties qu'on ſuppoſe éclairées. Toute l'adreſſe du Deſſein, de la Peinture & de la Gravûre conſiſte à ſçavoir bien *ombrer* les contours deſſinés correctement. C'eſt ce qui compoſe le clair-obſcur. *Voyez* OMBRE.

ONDE. On dit en Peinture & en termes de Deſſein, que les contours d'une figure doivent être coulés en *ondes*, qu'ils doivent être *ondoyans*, pour ne pas paroître roides, durs & meſquins. Les parties d'une figure, dit du Freſnoy, doivent avoir leurs contours en *ondes*, & reſſembler en cela à la flamme, ou au ſerpent lorſqu'il rampe ſur la terre.

. . . Membrorumque ſinus ignis
Flammantis ad inſtar
Serpenti undantes flexu . . .
Du Freſnoy, *de Arte Graph.*

On doit cependant, en ſuivant ce principe, prendre garde qu'en donnant cette forme aux membres, on ne faſſe paroître les os qui les ſoutiennent comme des os briſés. Les contours qui ſont en *ondes*, donnent de la grace aux figures. *Voyez* CONTOUR.

ONDOYANT. *Voyez* ONDE, CONTOUR.

ONGLET *ou* ANGLET. Sorte de poinçon en uſage dans la Gravûre & l'Orfévrerie, pour graver & tailler. Il differe du burin en ce que celui-ci eſt communément taillé en lozange, & l'autre ne l'eſt qu'en angle, d'où il a pris ſon nom.

OPTIQUE, Science qui fait partie des Mathématiques, & qui eſt très-néceſſaire aux Peintres & aux Sculpteurs. L'*Optique* eſt la connoiſſance des choſes viſibles, en tant qu'elles deviennent viſibles par le moyen des rayons, qui partant de chaque point de l'objet, viennent aboutir directement à l'œil. On la prend quelquefois ſous une idée plus générale, pour la connoiſſance des choſes viſibles en tant que viſibles.

La Peinture eſt fondée ſur les principes de cette ſcience; c'eſt pourquoi nous les donnerons ici un peu au long. Les objets & les couleurs ſont la matiere de la Peinture. Les uns & les autres ne ſçauroient devenir ſenſibles à la vûe ſans lu-

miere. Le défaut de celle-ci occaſionne l'ombre, & plus la lumiere trouve d'obſtacle à pénétrer en quelque lieu, plus l'ombre y eſt obſcure.

La propagation de la lumiere ſe fait en ligne droite; c'eſt pourquoi un corps eſt dans l'obſcurité lorſqu'il ſe trouve ſur une même ligne droite, placé derriere un autre corps opaque, qui empêche que les rayons partis du corps lumineux ne parviennent juſqu'à lui. Ce corps placé derriere l'autre, peut cependant être éclairé, mais ce ne ſera que par les rayons de lumiere refléchis par les corps circonvoiſins: c'eſt ce qu'on appelle *reflets* en termes de Peinture.

Plus la ſuperficie des corps approche de la couleur blanche, plus ils réfléchiſſent de rayons, & plus le reflet eſt fort. Si le rayon lumineux tombe obliquement ſur la ſurface d'un corps, le rayon ſera réfléchi obliquement, & l'angle de réflexion eſt toujours égal à celui d'incidence, à moins qu'il ne ſouffre réfraction dans l'eſpace qu'il parcourt, en paſſant d'un milieu plus denſe dans un milieu plus rare, ou de ce dernier dans un milieu plus denſe & plus épais.

Lorſque la lumiere entre dans un lieu obſcur par une petite ouverture, elle forme un rayon lumineux, qui s'étend en ligne droite juſqu'au plan oppoſé. Ce rayon prend la figure de l'ouverture par laquelle il entre; il ſe ſubdiviſe enſuite en une infinité d'autres rayons, qui deviennent de plus en plus divergens à meſure qu'ils s'éloignent de leur point d'entrée, & deviennent en même tems plus foibles. De là vient que les objets placés auprès d'une fenêtre, ou d'une porte ouverte, ſont beaucoup plus éclairés que ceux qui en ſont plus éloignés.

Chaque point de la ſurface d'un corps éclairé peut être vû de tous les endroits où de ce point on peut mener des lignes droites, & tous les points de la ſurface d'un corps ſeront éclairés dès que l'on y pourra mener une ligne droite de quelques points du corps lumineux.

Les ſurfaces éclairées des corps doivent être conſidérées comme compoſées d'une infinité de points qui réfléchiſſent des rayons de lumiere de toutes parts.

Tout corps opaque éclairé fait une ombre dans ſa partie oppoſée à celle qui reçoit la lumiere, & il faut néceſſairement que l'ombre occupe

la partie du corps opaque que la lumiere n'éclaire pas.

Comme on ne voit rien ſans lumiere, il ne ſeroit pas poſſible de voir la partie du corps opaque qui eſt dans l'ombre, ſi elle n'étoit éclairée par le reflets des autres corps éclairés qui l'environnent.

Tout corps opaque plus petit que celui par lequel il eſt éclairé, forme une ombre qui devient plus petite à meſure qu'elle s'éloigne du corps opaque. Si le corps opaque eſt plus grand, l'ombre ſe forme en éventail, & devient plus large à meſure qu'elle s'éloigne du corps qui la forme. Si les deux ſont de même grandeur, l'ombre gardera conſtamment la ſienne.

Lorſque le corps lumineux & le corps éclairé ſont deux boules ou ſpheres de même grandeur, l'ombre prend la figure d'un cylindre. Si la ſphere du corps lumineux eſt plus grande que celle du corps éclairé, l'ombre prend la figure d'un cône. Si enfin celle du corps éclairé eſt plus grande, la figure de l'ombre reſſemblera à celle d'un panier ou cône tronqué. Il en eſt de l'ombre comme de la lumiere; celle-ci s'affoiblit à meſure qu'elle s'éloigne du corps lumineux, & l'ombre devient moins forte à meſure qu'elle s'éloigne du corps opaque.

Les ombres formées par deux corps de différente hauteur, également éloignés du corps lumineux, & placés ſur le même plan, conſervent entr'elles la même proportion qui ſe trouve entre la hauteur des corps. S'ils ne ſont pas à égale diſtance, elles conſerveront la proportion de hauteur & d'éloignement.

Si le corps lumineux eſt plus élevé que les corps éclairés, plus ceux-ci s'approchent du corps lumineux ſur le même plan, plus l'ombre devient courte; c'eſt pourquoi un corps quoique plus grand qu'un autre, fait une ombre plus petite lorſqu'il eſt plus proche du corps lumineux.

Pour trouver les différentes longueurs & grandeurs des ombres, *voyez* l'article PERSPECTIVE.

L'œil eſt l'organe de la viſion; tous les objets dont les rayons tombent ſur l'œil, s'y peignent très-exactement ſi l'œil eſt ſain, & l'image des objets s'y peint d'autant plus en grand que l'objet en eſt près. La proximité des objets les fait

donc

donc paroître plus grands, & l'éloignement plus petits. Les parties principales des objets se peignent aussi dans l'œil plus distinctement, quand ils sont près; de-là vient que nous les distinguons mieux que ceux qui sont éloignés, & plus ils sont éloignés, moins on peut les distinguer. Les Dessinateurs & les Peintres doivent faire beaucoup d'attention à ce principe, sur lequel est fondé ce qu'on appelle la dégradation. *Voy.* OBJET, DEGRADATION.

OR BRUNI. On appelle ainsi de l'*or* appliqué sur une surface unie, & sur lequel on a passé le brunissoir, pour lui donner un poli qui le rend éclatant; on en décore les bordures des tableaux, les lambris; on l'employe quelquefois dans la Peinture en mignature, pour laquelle on se sert d'*or* en coquille. On brunit aussi l'*or*, quand on écrit en lettres d'*or*.

OR-COULEUR. C'est celui que l'on applique en feuilles sur plusieurs couches de couleurs, & dont on enrichit les dedans & les dehors d'un tableau, &c. *Dict. de Peint.*

OR EN COQUILLE. Ce sont des feuilles d'*or* broyées sur le marbre avec du miel tout nouveau, & qui après avoir été préparé selon l'art, se conserve dans des coquilles, pour être détrempé avec de l'eau gommée, ou de l'eau de savon, quand on veut le mettre en usage. Les Enlumineurs s'en servent beaucoup, de même que les Eventaillistes. On trouve la façon de le préparer dans un petit Ouvrage intitulé, *Traité de Miniature.*

On prépare l'argent de la même façon, & pour le même usage.

OR DE MOSAÏQUE est de l'*or* appliqué en feuilles sur des panneaux, des voutes, des lambris divisés par petits carreaux, ou lozanges. On ombre ensuite de brun certains endroits, pour faire mieux sortir les autres.

OR À L'HUILE. C'est de l'*or* en feuilles appliquées sur une assiéte d'*or-couleur.* Cette assiéte se fait assez souvent du sédiment des couleurs qui se précipitent au fond de l'huile dans laquelle les Peintres nettoyent leurs pinceaux.

L'*or à l'huile* est en usage dans les ouvrages exposés au grand air. On le laisse ordinairement mat, parce qu'on ne sçauroit le brunir.

OR MAT eſt celui qui n'a pas été bruni. Il ſert comme de fond à l'*or bruni*, parce qu'il n'a pas d'éclat.

OR DE RAPPORT, eſt de l'*or* en fil, ou en feuilles un peu épaiſſes, que les Damaſquineurs font entrer avec le ciſelet dans les hachures du fer, creuſées à queue d'aronde.

OR SCULPÉ. C'eſt de l'*or* appliqué ſur du blanc, gravé de rinceaux & d'autres ornemens. *Diction. de Trév.*

OR VERDASTRE & OR ROUGEASTRE ſont ainſi nommés, parce qu'on y paſſe en certains endroits un glacis de verd ou de rouge, pour les faire paroître en relief, & comme détachés du fond ainſi glacé.

ORDONNANCE eſt en Peinture le même que diſpoſition, ou la diſtribution des objets qui entrent dans la compoſition d'un tableau. Pour réuſſir à mettre dans ſes tableaux une belle *ordonnance*, il faut qu'un Peintre médite longtems ſon ſujet avant même d'en faire l'eſquiſſe; le précepte d'Horace pour la Poëſie, a également lieu pour la Peinture.

. . . *Cui lecta potenter erit res,*
Nec facundia deſeret hunc, nec lucidus ordo.
ART. POET.

Quand on a bien médité ſon ſujet, on ne manque ni d'ordre, ni d'élégance, lorſqu'il s'agit de l'exécuter.

Il en eſt de même dans la Peinture; lorſqu'on s'eſt bien mis au fait de l'action qu'on veut repréſenter, les objets vont d'eux-mêmes prendre ſur la toile la place qui leur convient.

ORDONNER; arranger, diſtribuer tout ce qui doit entrer dans la compoſition d'un tableau, les figures, les ſites, les attitudes, les groupes, les acceſſoires, &c. On dit un tableau bien *ordonné*, bien compoſé. *Voy.* l'article précédent.

ORIGINAL. On appelle ainſi tout ouvrage de Deſſein, de Peinture, Sculpture, fait d'invention, ou d'après nature. Lorſqu'on conſidere un tableau ou un deſſein, & que l'on veut décider s'il eſt original ou copie, il faut être grand connoiſſeur pour en juger ſainement, quand le morceau a été exécuté par une main habile. Il n'eſt pas moins difficile de décider de quelle main eſt le tableau; les Cu

rieux & les Marchands entendent très-bien à les *baptiser*, & l'on y est trompé souvent. Quoique le nom d'un grand Maître releve le mérite d'un morceau, ce n'est cependant pas aux noms qu'il faut s'arrêter. Il y a des desseins & des tableaux reconnus pour des *originaux* admirables, dont on ne connoît ni l'Auteur, ni la maniere; mais on en juge par l'esprit de l'invention, par l'expression bien frappée, par la liberté du crayon ou du pinceau, par la franchise de la touche, qui répondent que ce ne peut être une copie.

Pour distinguer dans ce cas une copie d'un *original*, il faut comparer la main avec la maniere de penser inconnues. La copie conserve toujours l'invention, la disposition des parties, & quelque peu de l'expression qui se trouvent dans l'*original*; mais que l'on examine & que l'on compare ces parties aux airs de têtes, à la grace, à la grandeur, au dessein & à la touche: si tout est également beau, & que ces parties rapprochées annoncent la même personne, un Connoisseur peut alors assurer le morceau *original*. Si au contraire on n'y remarque qu'une main pesante & timide, avec un défaut d'harmonie, qui dégrade la beauté de l'invention, & qui ne répond point à une disposition judicieuse, on ne risque rien d'annoncer le tableau pour une copie.

Un tableau pourroit cependant être *original*, sans avoir cette liberté de pinceau, & cette franchise dont nous avons parlé ci-devant. On voit quantité d'*originaux* foibles, sortis de la main des grands Maîtres, soit dans leurs premiers commencemens, soit lorsque les infirmités d'un âge avancé, leur ont rendu la main beaucoup moins assurée & moins propre à rendre fidelement leurs pensées.

S'il est difficile de décider si un tableau est *original* ou copie, il ne l'est pas moins de juger avec certitude du nom du Maître qui l'a exécuté. Un Connoisseur bien versé dans la maniere de chaque Peintre, ne sçauroit y être trompé: le dessein, le coloris, la grace, les airs de têtes, décelent leur Auteur: on ne devient pas un autre homme en un moment.

Jules Romain, si l'on en croit Vasari, prit pour *ori-*

ginal une copie qu'André del Sarte avoit faite d'après Raphaël, quoique Jules eût travaillé lui-même aux draperies de *l'original*.

Michel-Ange, selon le même Auteur, copioit les desseins des autres avec tant d'exactitude, qu'on y étoit trompé : mais ne sçait-on pas qu'être capable de juger de la bonté d'un tableau ou d'un dessein, & sçavoir dire précisément de quelle main est le morceau, sont deux choses bien différentes ? On peut donc être excellent Peintre, sans être parfait Connoisseur dans ce genre. D'ailleurs en supposant de telles copies, elles sont si rares que la régle générale subsiste dans sa vigueur.

Quant à ce qui regarde les estampes, *voyez* l'article qui les concerne.

ORIGINALITÉ. M. de Piles a dit : il faut être Peintre, ou grand Connoisseur, pour connoître & s'assurer de l'*originalité* d'un tableau; mais ce terme n'a point passé en usage.

ORNÉ (Sujet). On appelle ainsi un sujet susceptible de la composition la plus riche, soit de son fond propre, soit par les épisodes & les accessoires que le Peintre peut y ajouter pour ornement, ou pour expliquer mieux son intention, ou enfin pour augmenter l'expression.

ORNEMENS (Les) en Peinture, sont tout ce qui décore & contribue à l'embellissement du sujet d'un tableau. Il faut un grand goût & une grande sagesse dans un Artiste, pour la distribution des *ornemens* : c'est un accessoire qui ne doit pas l'emporter sur le principal. Les perles, les pierreries, l'or, l'argent, &c. ne doivent y être employés qu'à propos, & avec discrétion. On doit plutôt les y épargner, que de les y prodiguer.

ORPIMENT, qu'on nomme aussi ORPIN, est un minéral pesant, luisant, cassant, sulphureux & caustique, composé d'arsenic & de soufre. La Peinture fait usage de deux especes, du jaune & du rouge : le premier contient moins de soufre que le second, & il y en a de plusieurs sortes qui se distinguent par leurs couleurs; l'une est d'un jaune doré resplendissant, l'autre d'un jaune plus pâle & moins luisant, l'autre d'un jaune rougeâtre; le quatrieme est d'un jaune verdâtre. Le meilleur & le plus estimé est en

gros morceaux d'un jaune doré, luiſant, ſe diviſant facilement en petites écailles minces, brillantes comme l'or.

La ſeconde eſpece, ou *orpin rouge*, eſt un *orpiment* calciné naturellement par des faux ſouterrains, ou devenu rouge par une calcination artificielle au feu ordinaire. On le nomme auſſi *ſandaraque des Grecs* & *réagal.*

L'un & l'autre *orpiment* ſont regardés par les Artiſtes, comme des couleurs perfides pour la Peinture à l'huile. Le jaune noircit & altere, tant les couleurs avec leſquelles on le mêle, que celles qui ſont dans ſon voiſinage. L'*orpin* rouge ſe ſoutient un peu mieux, & fait moins de ravage ; mais ils ſont tous deux des poiſons très-dangereux & très-violens. Les Peintres qui ſe ſont trouvés en quelque façon obligés d'en employer, pour imiter de beaux jaunes clairs ou des jaunes-rouges brillans, les ont rendus moins ſujets à changer par l'addition des vernis. Ils tiennent aſſez bien à la cire. Le plus ſûr eſt de n'en faire aucun uſage, tant à cauſe de leurs mauvaiſes qualités, que parce qu'on a d'autres jaunes & d'autres rouges qu'on peut leur ſubſtituer ſans riſque.

ORTOGRAPHIE. Elévation géométrale du plan d'un édifice avec toutes ſes proportions, ou la repréſentation de la façade d'un bâtiment avec ſes fenêtres, ſes portes, ſon comble, & tous les ornemens qui le décorent.

ORTOGRAPHIE ſe prend auſſi pour la ſcience qui apprend à tracer & à deſſiner ces repréſentations.

OUTRÉ, en termes de Peinture, ſe dit du deſſein & du coloris. Quand il s'agit de celui-ci, c'eſt comme ſi l'on diſoit que le coloris eſt trop haut en couleur, que le rouge ou tout autre couleur forte domine trop, ce qui produit l'effet du fard ſur le viſage d'une femme. Dans ce ſens-là, *outré* eſt la même choſe que qu'*exagére*. Un deſſein *outré* eſt celui dont les contours ſont durs & trop prononcés.

OUTREMER ; couleur bleue, ainſi nommée de ce qu'on la tiroit autrefois du Levant. *Félib.*

Cette couleur eſt la plus chere de toutes, tant parce que le *lapis* avec lequel on la compoſe, eſt très-rare, que parce que peu de gens ſçavent faire cette couleur comme il faut.

J'ai donné dans l'article *Lapis* un procédé tiré de Kunckel, qui réussit parfaitement, quand on le suit avec exactitude.

L'*outremer* est une couleur sujette à être falsifiée avec l'émail : pour connoître celui qui n'est pas sophistiqué, il faut en mettre sur une plaque de fer à un feu vif, & l'y faire rougir ; si après avoir rougi il n'a pas changé de couleur, & demeure en poudre sans s'amonceler, il est bon & pur. S'il s'y forme des grumeaux, ou qu'il change, c'est un faux outremer, ou du moins mêlangé.

Le bleu d'*outremer* est une couleur très-douce & très-fuyante. On l'employe dans toutes les belles peintures, particulierement dans les carnations de femmes & des enfans. Il donne aux demi-teintes un tendre & un moëlleux admirables. Cette couleur ne change jamais. On peut l'épargner dans la Peinture à fresque, où l'émail fait à peu près le même effet ; mais dans la Miniature, l'*outremer* est absolument nécessaire, & l'on ne peut y suppléer par aucune autre couleur. On fait avec l'argent un bleu qui approche beaucoup de l'*outremer*.

OUVRAGE ; production de l'Art. On dit un *ouvrage* de Mosaïque, un *ouvrage* de Sculpture. Ce terme s'entend aussi de la peine qu'on a prise à faire quelque chose, & du travail que l'on y a employé. Les morceaux extrêmement finis sont estimables à cause du grand *ouvrage*, c'est-à-dire par le travail, l'attention & les soins que les Artistes ont pris à les faire.

Plus il y a de figures dans un tableau, plus il y a d'*ouvrage*.

En Gravûre on appelle *grands ouvrages* les estampes dont les figures sont assez grandes pour être susceptibles de certains détails, qui deviendroient plus qu'inutiles dans les *petits ouvrages*, qu'on appelle la *Gravûre en petit*. On dit aussi les *ouvrages* du devant, pour exprimer le travail que l'on fait pour représenter les objets du devant du tableau ou de l'estampe.

Les grands ouvrages demandent un travail différent des petits dans la Peinture & dans la Gravûre. Les petits veulent être très-finis dans la Peinture, & les grands veulent être heurtés. Dans la Gravûre les petits ne demandent que l'ef-

prit, & les grands exigent un grand détail; les tailles doivent y être fermes & nourries, grandes & continuées autant qu'on le peut; les petits veulent être gravés plutôt déliés que gros, & au burin un peu lozange.

P.

PAILLES *ou* ECAILLES DE FER. Ce sont ces petits morceaux de fer applatis, qui se séparent du fer, lorsqu'on le bat chaud sur l'enclume. Les Peintres sur verre ou Aprêteurs en font usage pour leur couleur noire. *Voyez* la Préface.

PAILLEUX (cuivre). *Voyez* CUIVRE.

PAIN; nom que les Sculpteurs donnent à une masse de terre préparée & corroyée, pour modéler.

PAÏSAGE. *Voyez* PAYSAGE.

PAÏSAGISTE. *Voy.* PAYSAGISTE.

PALETTE; petite planche minée, de bois dur, ovale ou quarrée sur laquelle les Peintres étendent, distribuent & mêlent les couleurs avant de les appliquer & les coucher sur la toile avec le pinceau. Elle est trouée par un bout, pour y passer le pouce. N°. 41.

On se sert de palette d'ivoire pour la Peinture en miniature. Les Peintres Flamands qui faisoient des ouvrages très-terminés, employoient la *palette* de crystal. Messieurs de Caylus & Majault préférent les *palettes* d'écaille aux *palettes* de bois, pour la Peinture à la cire, parce que ces dernieres absorberoient le vernis qui donne la fluidité aux couleurs, ce que l'écaille ne fait pas. *Voyez* notre Préface.

On dit qu'un tableau sent la *palette*, lorsque les couleurs locales ne sont pas vraies, & telles que la nature nous les présente. On dit au contraire qu'un tableau ne sent pas la *palette*, lorsque le mêlange en a été fait sur la *palette* si à propos & si sçavamment, qu'on ne sçauroit dire de quelles couleurs le Peintre s'est servi, pour imiter si bien la couleur naturelle des objets représentés dans le tableau.

PAMPRE; ornement de Sculpture ou feston de feuilles de vigne, ou un sep garni de grappes de raisin, dont on décore quelquefois des montans, ou des colonnes torses.

PANACHE; ornement

de Sculpture qui repréſente des plumes d'autruche. On l'employe quelquefois dans le chapiteau de l'ordre d'Architecture, appellé *Ordre François.*

PAONACE; vieux mot qui ſignifioit autrefois une couleur changeante, tirant ſur celle de la queue d'un paon.

PAPIER *vernis.* Les Graveurs s'en ſervent pour prendre le trait d'un deſſein ou d'un tableau.

On paſſe ſur du papier fin une couche de vernis de Veniſe de chaque côté, pour le rendre bien tranſparent. On peut faire un vernis commun avec le galipot, qui eſt une térébenthine deſſéchée à l'air, diſſoute dans l'eſſence de térébenthine: ce vernis eſt très-propre à cet uſage. Quand le papier eſt bien ſec, on le fixe par les bouts avec un peu de cire ordinaire, ramollie entre les doigts, ſur le deſſein, l'eſtampe ou le tableau, & l'on marque enſuite ſur ce papier les traits de l'original, qu'on voit au travers, avec un crayon de ſanguine, & l'on calque enſuite ces mêmes traits ſur la planche vernie, en mettant entre-deux un papier blanc, dont le côté qui touche au vernis de la planche, eſt rougi avec de la ſanguine; de ſorte qu'en paſſant une pointe à calquer ſur tous ces traits, ils ſe marquent à meſure en rouge ſur le vernis de la planche. On peut faire la même choſe avec un papier frotté de blanc d'Eſpagne, pour calquer des tableaux.

PAPIER (épargner le fond du), expreſſion employée par les Deſſinateurs; c'eſt lorſque dans un lavis on ne couvre point le blanc du papier, afin de le faire ſervir au lieu du blanc au pinceau. On remarque cette épargne dans les trois quarts des deſſeins lavés.

PAPILLOTAGE ſe dit des plis des draperies: quand ils ſont petits, meſquins, multipliés, & trop rapprochés les uns des autres, on dit qu'ils ſont *papillotés;* que c'eſt un *papillotage.* Il ſe dit auſſi de toute lumiere trop diſperſée & trop éparſe des maſſes.

PAPILLOTÉ; plis, draperie *papillotée.* *Voyez* Papillotage.

PARALLELE; inſtrument de Graveurs, N°. 55, compoſé de deux régles de bois longues à volonté, lar-

ges d'un pouce ou environ, & attachées l'une à l'autre par deux autres petites régles ou tenons égaux, de maniere qu'on puisse les approcher ou les éloigner parallelement l'une de l'autre, selon l'usage auquel cet instrument est destiné. Il faut pour cet effet que ces deux tenons puissent jouer autour des cloux ronds qui les fixent sur les deux grandes régles, sans cependant que leur jeu soit trop égayé, afin que les deux grandes régles gardent la position où on les met.

La justesse de cet instrument dépend, tant de la rectitude des grandes régles, que de la façon de les percer pour y introduire les cloux des tenons. Il faut donc les percer bien exactement au milieu, & à égale distance, de même que les tenons. Son usage est pour tirer des lignes *paralleles*, soit pour l'Architecture, soit dans les autres desseins qui demandent des lignes tracées parallelement.

PARTIE. Les parties de la Peinture sont l'invention, la disposition ou l'ordonnance, le dessein, le coloris & la touche. Un peintre peut exceller dans quelques-unes, & pêcher dans les autres. Dire qu'un tableau a de belles *parties*, c'est dire qu'il y manque quelque chose pour la perfection, mais qu'il a des beautés qui le rendent estimable.

PARFONDRE, mettre les émaux peints dans le fourneau, pour faire fondre la peinture, & ne faire plus qu'un corps. C'est comme si l'on disoit, faire fondre ensemble & également.

PARLANT. Portrait *parlant*, figures *parlantes*; c'est en Peinture un portrait bien peint au naturel & bien ressemblant; une figure si bien caracterisée, & où les passions sont si bien exprimées, qu'elle semble parler aux yeux, nous dire l'action qu'elle fait, & nous faire entendre sa pensée.

PAROLE. On dit en Peinture d'une figure bien peinte, & d'un portrait bien ressemblant, qu'il ne leur manque que la *parole*. *Voy.* PARLANT.

PASSAGE, en termes de Peinture, signifie la gradation des différentes teintes des couleurs, & le point précis qui sépare l'ombre de la lumiere. Il faut que le *passage* soit insensible & imperceptible. Pour cet effet,

la lumiere doit s'éteindre dans l'ombre, & une teinte doit s'affoiblir ou se renforcer de maniere que l'une ne semble que la continuation de l'autre, ce qui se fait avec les demi-teintes.

PASSAGER, E, en termes de Peinture, se dit des choses qui durent peu de tems, telles qu'un rayon de lumiere échappé entre deux nuages, un trait caractéristique de passion vive, exprimé sur le visage par un mouvement *passager*. C'est aussi ce qu'on appelle des beautés fuyantes & *passageres*, qu'un Peintre doit s'attacher à saisir, & à fixer sur sa toile.

Le *passager* au propre est la vaguesse, le peu prononcé.

PASSE-PAR-TOUT, planche de cuivre ou de bois gravée, ayant la forme d'une bordure d'estampes ou de tableaux: le milieu vuide, sert à recevoir une autre planche gravée, ou écrite, ou tout ce que l'on voudra. On lui donne le nom de *passe-par-tout*, parce qu'il s'ajuste à tout ce qu'on veut y mettre, & dont on veut décorer les bords.

PASSION, agitation de l'ame, qui se manifeste par certains traits du visage & certains mouvemens ou attitudes des autres parties du corps. Ce sont ces agitations & ces mouvemens qui, par leurs différences, caractérisent chaque passion en particulier. Un Peintre & un Sculpteur doivent sçavoir quels sont les traits particuliers & propres à chacune. On en admet communément onze; l'amour, la haine, le desir, la fuite, la joie, la tristesse, l'espérance, le désespoir, la hardiesse, la crainte, la colere; on peut y ajoûter l'étonnement, le mépris, l'indifférence. On peut même appeller passion, la majesté, la fierté, l'ennui, l'avarice, la paresse, l'envie & plusieurs autres choses semblables. Il y en a une infinité d'autres, qui sont comme les branches de celles que nous avons nommées. Sous l'amour, par exemple, on peut comprendre la grace, la gentillesse, la civilité, les caresses, les embrassemens, les baisers, la douceur, &c.

Les habiles Peintres sçavent encore les multiplier par leurs différens dégrés & par leurs différentes espéces, & c'est ce qui fait distinguer ces Peintres de ceux qu'on

appelle Maniéristes, qui répetent cinq à six fois dans un même tableau les mêmes airs de tête.

Ces passions doivent être étudiées sur la nature, elle peut seule en donner des leçons; on en porte l'aplication sur les belles antiques & sur les beaux tableaux; & pour les bien posséder, il faut se mettre au fait des traits qui sont propres à chacune, de la forme des muscles du visage plus ou moins exprimés, qui font telle ou telle autre passion dans un tel ou tel dégré.

Dans une même *passion* il faut observer des différences, selon la qualité des personnes qui en sont agitées. La douleur d'un Roi doit avoir quelque chose de plus majestueux que celle d'un homme du peuple; la fierté d'un Soldat se représente différemment de celle d'un Général.

La tête est celle qui donne le plus de vie & de grace à la passion: les autres parties du corps ne peuvent exprimer que certaines *passions*; mais la tête les exprime toutes: l'humilité, quand elle est baissée; l'arrogance & l'orgueil, quand elle est levée; la langueur, quand elle est panchée nonchalamment sur l'épaule; l'opiniâtreté avec une certaine humeur revêche, quand elle est droite, fixe & arrêtée entre les deux épaules. C'est assez de voir le visage pour voir ce qui se passe dans l'ame, dont les yeux sont le miroir. Les *passions* qu'ils expriment le plus particuliérement, sont le plaisir, la langueur, le dédain, la sévérité, la douceur, la colere, la joie & la tristesse, aidés des sourcils & de la bouche. Le nez n'exprime guères que le mépris, qui lui fait lever le bout & élargir les narrines, en tirant en haut la lévre de dessus, à l'endroit qui approche des coins de la bouche. Les Anciens faisoient le nez le siége de la mocquerie. Les mains sont les servantes de la tête, elles sont les instrumens des menaces, des supplications, de l'horreur, du refus, des demandes, de l'admiration, &c. elles sont la langue des muets. Mais l'on ne peut donner de régles bien précises de tous ces mouvemens; on doit seulement avoir soin de les copier sur le naturel, car les mouvemens de l'ame étudiés n'expriment jamais ce que l'on veut représenter, comme ceux qui se voyent dans la

chaleur d'une paſſion véritable.

Lorſqu'une action offre deux circonſtances, dans l'une deſquelles le Héros ſe montre plus grand que dans l'autre, mais que celle dans laquelle il paroît moins grand, eſt beaucoup plus pathétique, & fournit plus de paſſions à exprimer, le Peintre doit préférer cette derniere, à cauſe de l'avantage qu'elle lui procure pour l'effet, ſoit par ſa variété pour l'expreſſion, ſoit par l'impreſſion vive du pathétique. Un Peintre qui à la vûe ou au récit d'une action, étudieroit en Philoſophe les impreſſions qu'elle fait ſur lui-même, connoîtroit bientôt l'impreſſion qu'elle peut faire ſur les autres, & il ſentiroit aiſément que l'inſtant de l'action le plus intéreſſant, par conſéquent le plus avantageux, eſt celui où le plus de paſſions nous occupent.

Paul Lomazze a écrit fort au long ſur les paſſions dans ſon ſecond livre. M. le Brun a fait auſſi un Traité des paſſions, avec des démonſtrations des principaux traits qui ſervent à les caractériſer. Léonard de Vinci en a auſſi parlé, mais les uns & les autres ont un peu chargé la matiere. Il ſeroit à ſouhaiter qu'un Peintre homme d'eſprit & de ſentiment, traitât encore cette matiere l'exemple à la main; elle eſt encore neuve & abondante.

PASTEL. (Peinture au) C'eſt une Peinture où les crayons font l'office des couleurs broyées, & le doigt l'office des pinceaux. *Voyez* la Préface.

PASTELS. Crayons compoſés de pâte de différentes couleurs. On broye les couleurs ſéparément, & l'on en fait une pâte avec de l'eau miellée, & gommée légerement, en y mêlant plus ou moins de blanc de plomb ou de céruſe, ou de blanc d'Eſpagne, ou de terre de pipe, ou de craie blanche, ou de talc calciné & réduit en poudre, ſelon les différentes teintes qu'on veut faire.

On lit dans une brochure qui porte pour titre: *Hiſtoire & ſecret de la Peinture à la cire*, que l'on peut faire des *paſtels* mols & durs avec le ſavon de cire. On pourroit en faire avec tous les ſavons ſecs, mais nous croyons que l'uſage ne répondroit pas à ce qu'on pourroit déſirer dans ce genre.

La Peinture au *paſtel* a une grande vivacité & un velouté qui approche de plus près celui du naturel que dans les autres eſpéces de Peinture ; mais malheureuſement ce n'eſt qu'une pouſſiere, que le vent, le ſouffle & le plus léger frottement emportent, ſi l'on n'a pas le ſecret d'attacher, de fixer cette pouſſiere ſur le papier ou autre matiere ſur laquelle on l'applique. Quelques-uns ont découvert ce ſécret. *Voy.* notre Préface.

Pour rendre cette Peinture plus durable, on colle le papier ſur une toile un peu uſée avant que de peindre ; & lorſque la Peinture eſt parfaite, on la met dans une bordure, & on la couvre d'une glace ou d'un verre blanc, comme l'on fait aux eſtampes.

PASTICHE, nom emprunté des Italiens, & que l'on donne à des tableaux qu'un Peintre habile fait dans le goût, la maniere & la touche d'un autre habile Maître. Il faut, pour faire ces tableaux d'imitation, contrefaire juſqu'au deſſein, au coloris, & même les défauts de celui que l'on ſe propoſe d'imiter. David Teniers étoit très-adroit dans ces ſortes de tableaux ; il y excelloit ſi parfaitement qu'on s'y trompe encore aujourd'hui. Mignard, pour faire de la peine à le Brun, fit un jour une Magdeleine dans le goût du Guide. Il lui mit ſur la tête une calote de Cardinal, & peignit la chevelure par-deſſus ; elle étoit ſi parfaitement imitée, que le Brun, & avec lui tout le monde, la regarda pour un tableau du Guide. Mignard ſeul ſoutint qu'elle n'en étoit pas, & prouva qu'il en étoit l'auteur, en découvrant la calote de Cardinal qu'il avoit dit qu'on trouveroit ſous les cheveux. Le Brun ſe trouvant convaincu, lui répondit : *eh bien, faites donc toujours des Guides.*

M. Boulongne ſe plaiſoit à tromper les curieux par des *paſtiches* ſemblables. Il prenoit pour cela de vieilles toiles enfumées, ou de vieux tableaux, & peignoit par-deſſus d'autres ſujets dans le goût & la maniere de quelque Peintre ancien.

PATE, en termes de Peinture, ſignifie le tout-enſemble des couleurs d'un tableau. Que votre tableau ſoit tout d'une *pâte*, & fuyez tant que vous pourrez de peindre à ſec. *Du Freſnoy.* C'eſt-à-dire, ſelon M. de Piles, qu'il faut que tout

l'ouvrage paroiſſe d'une même continuité de travail, & comme s'il avoit été tout fait en un jour des mêmes couleurs qu'on avoit rangées le matin ſur la palette. On loue auſſi la *pâte* comme un éloge de la bonne couleur.

PATE de ſtuc. C'eſt une compoſition que les Sculpteurs font avec de la poudre de marbre bien broyée & ſaſſée, mêlée avec de la chaux. *Voyez* STUC.

PATE de couleurs. *Voy.* PASTEL.

PATÉ, eſpace tout noir dans une planche gravée, au lieu de hachures qu'on devroit y remarquer. Ces *pâtés* ſe trouvent ordinairement dans les endroits qui doivent être fort bruns, parce que les hachures qui doivent y être multipliées pour produire ces bruns, ne laiſſent guères de vernis entr'elles, & que par conſéquent il arrive ſouvent que l'eau forte enléve ce vernis, en creuſant par-deſſous, & fait alors ces *pâtés*, que les Graveurs appellent auſſi des *plaques*.

Si tôt qu'on s'apperçoit que l'eau-forte fait ainſi écailler le vernis, on doit couvrir promptement de *mixtion* l'endroit éclaté, & le retoucher enſuite au burin, en rentrant dans les traits & hachures pour les fortifier. *Ab. Boſſe.*

PATÉ. Terme dont les Brocanteurs de tableaux & de curioſités ſe ſervent pour ſignifier, un tas, un aſſemblage de pluſieurs choſes en bloc, que l'on ne veut pas vendre ſéparément. Une ſeule piéce d'un *pâté* vaut quelquefois la ſomme qu'on a donnée pour le *pâté* entier.

PATÉRE, vaſe dont les Romains ſe ſervoient anciennement dans les ſacrifices. Les Graveurs de médailles & les Peintres mettoient ordinairement la *patére* à la main des Divinités & ſouvent des Princes. En Architecture la *patére* ſert d'ornement dans la friſe de l'Ordre Dorique & dans les tympans des arcades. *Daviler.*

PATEUX, ſe dit en Peinture, d'un pinceau ferme, gras, moëlleux, nourri. Dict. de Peint. & d'Archit. *Voyez* EMPATER.

PATRONNER, vieux terme de Peinture. C'eſt appliquer un papier ou un carton, découpé à jour, ſur une toile ou autre choſe, & imprimer avec de la couleur les figures qui ſont enlevées, de la même maniere que font les Cartiers quand ils font les

cartes à jouer. *Félibien.*

PAVÉ *de mosaïque.* Pavé fait de plusieurs petits morceaux de pierre, marbre naturel ou artificiel, de verre de différentes couleurs, *émaux*, &c. dont l'assemblage conduit par le dessein, représente diverses figures. Les *pavés de mosaïq.* étoient plus du goût des Anciens que des Modernes. Quoique ce soit une magnificence, on ne l'emploie presque plus aujourd'hui pour les pavés. Plusieurs Eglises d'Italie sont pavées de cette façon. Le plus beau qui soit en France est celui du chœur de Saint Remi de Rheims : on y voit une infinité de figures qui semblent faites au pinceau. Le plus gros morceau qui compose ce pavé n'excéde pas la largeur de l'ongle, excepté quelques petites pierres noires & blanches, quelques piéces de jaspe, les unes pourprées, les autres ondées de diverses couleurs qui y sont appliquées par compartiment, pour séparer les sujets d'histoire ou les figures qui sont représentées. On y voit David jouant de la harpe ; S. Jérôme, autour duquel sont les figures & les noms des Prophétes, Apôtres & Evangélistes. Les quatre fleuves du Paradis terrestre, désignés par ces mots : *Tigris*, *Euphrates*, *Geon*, *Fison*. Les Arts libéraux, les douze mois de l'année, les quatre saisons, les signes du zodiaque, Moïse assis dans une chaise, & soutenant un Ange sur un de ses genoux ; les quatre vertus cardinales, les quatre points cardinaux du monde ; enfin quantité de figures qui semblent saillir sur un fond jaune. *Voyez* MOSAÏQUE.

PAYSAGE. On appelle en Peinture, *paysages* tous les tableaux qui représentent des lieux champêtres, des campagnes, des prairies accompagnées de bois, ruisseaux, maisons de Paysans, ruines, châteaux, & où les figures n'en sont que l'ornement, & n'y sont qu'accessoires. On dit faire le *paysage*, comme faire l'histoire. Le *paysage* renferme deux genres ; l'héroïque qui consiste à ne représenter que des sites d'un beau choix, tout ce que l'art & la nature ont de plus rare, de plus noble & de plus frappant, comme temples, obelisques, pyramides, &c.

Le second est le genre pastoral ; il consiste à représenter la simple nature & des objets communs, tels que quelques Bergers, des trou-

peaux, des maiſons de payſans, des arbres, des rochers, &c.

Le *payſage* eſt un ſujet des plus riches, des plus agréables & des plus féconds ; de toutes les productions de la nature & de l'art, il n'en eſt aucune que le Peintre ne puiſſe faire entrer dans la compoſition de ſes tableaux en ce genre. Celui du *payſage* demande beaucoup d'intelligence de la couleur & des effets de la lumiere naturelle du jour. Le Titien, les Carraches, le Pouſſin, Bourdon, Campagnole, Paul Bril, Breughel, dit de Velours, ont entr'autres excellé dans le *payſage*.

Lorſqu'on grave un *payſage*, on doit le préparer très-lozange, afin que les tailles accompagnent plus moëlleuſement les traits qui les deſſinent, & laiſſent moins ſentir la maigreur des contours qui en forment les feuilles. Les terreins ſe gravent par petites tailles courtes & fort lozanges, afin que les crevaſſes de leurs angles les rendent brutes & formés par toutes ſortes de travaux libres, qui y ſont fort convenables. Les pointes émouſſées ſont plus propres à graver le *payſage*, que celles qui ſont coupantes, parce que ces dernieres s'engageant dans le cuivre, ne laiſſent point la liberté de les conduire en tous ſens, comme il eſt néceſſaire pour les arbres. Les terreins, murailles, tronc d'arbre, doivent ſe graver en général d'une maniere extrêmement grignoteuſe : c'eſt-là qu'on peut mêler avec ſuccès le quarré avec l'extrême lozange, & ſe ſervir de l'échoppe par le côté le plus large.

PAYSAGISTE ; Artiſte qui fait ſon occupation particuliere de peindre le payſage. *Voyez* PAYSAGE.

PEAU. Les Graveurs font uſage d'une peau de mouton préparée à l'huile, pour mettre ſur le cuivre vernis, tant pour empêcher que ce vernis ne ſe raye, ou ne ſe gâte pendant que le Graveur s'appuye deſſus pour y graver ce qu'il a deſſein de faire mordre à l'eau-forte, que pour le garantir de la pouſſiere & des autres ordures qui pourroient tomber deſſus, pendant qu'il n'y travaille pas. Quelques-uns ſe ſervent d'une ſerviette de toile damaſſée, uſée, ſans orlet, & pliée en quatre double. Elle entretient auſſi le vernis. Quelques Peintres ont exécuté des tableaux en paſtel

pastel sur de la peau de mouton.

PÉCHER; être défectueux, avoir quelque imperfection. Il se dit en Peinture de l'Artiste & de ses productions. Un Artiste *péche* par le coloris, par le dessein, &c. Ce qui s'applique aussi au tableau.

PEDESTRE; épithete ou dénomination que l'on donne à une figure ou statue posée débout sur ses pieds. La statue de Louis XIV. de la place des Victoires à Paris, est *pedestre.*

PEINDRE; représenter l'apparence des objets, avec les couleurs qui leur sont naturelles ou ajoutées. En particulier, c'est mêler les couleurs, les fondre ensemble, & les appliquer selon les régles de l'Art. Quand l'ouvrage est fait librement & avec facilité, on dit qu'il est bien *peint*; mais on dit qu'il est *léché*, quand cette liberté de main & cette franchise de pinceau ne s'y font point connoître, & que les couleurs y sont seulement fondues & adoucies avec beaucoup de soin. *Peindre* en détrempe, *peindre* en huile ou à l'huile, *peindre* à fresque, *peindre* à l'encaustique, *peindre* à la cire, *peindre* en pastel, *peindre* en miniature, *peindre* en émail; *peindre* sur verre, sur bois, sur cuivre, &c. *Peindre* l'Histoire, les fleurs, les animaux, le paysage. *Voyez* notre Préface.

PEINÉ, en termes de Peinture, signifie qui n'est pas fait avec hardiesse, avec facilité, franchise, liberté. Les copies sont communément *peinées*, à cause de la servitude qu'exige l'imitation exacte de l'original.

PEINT; ce qui est travaillé suivant les régles de la Peinture. On dit un tableau bien *peint*; celui dont le faire est bon, ainsi que la couleur.

Ménage a voulu introduire les termes de *peinturé*, *peinturer*; mais ils n'ont pas fait fortune.

PEINTRE; Artiste qui avec le secours de la couleur, placée suivant les régles du Dessein, représente à nos yeux l'apparence des objets de la nature en relief sur une surface platte, telle que celle d'une toile ou d'une autre matiere.

On ne doit proprement donner le nom de *Peintre*, qu'à ceux qui sçavent bien transporter sur la toile les apparences des objets de la nature, par la distribution entendue des couleurs qu

leur conviennent. On appelle par mépris *Barbouilleurs*, tous ceux qui n'emploient ou ne réussissent pas à employer les couleurs précisément pour cet objet.

On partage les *Peintres* en plusieurs classes, suivant le genre auquel ils s'adonnent plus particulierement.

On appelle *Peintres d'histoire* ceux qui représentent les actions de la Divinité ou de l'Humanité. *Voyez* HISTOIRE.

Le *Peintre* de paysage est appellé *Paysagiste*, dont *voyez* l'article.

Peintre de fleurs, *Peintre* d'animaux, *Peintre* d'architecture, *Peintre* de décorations, *Peintre* en portraits, *Peintre* en émail: *Voyez* les articles qui les concernent. On appelle aussi *Peintre* de batailles, celui qui représente des siéges, des batailles, des rencontres, des escarmouches, & tout ce qui a du rapport à la guerre.

Les batailles dans la Peinture exigent un génie bouillant, impétueux, le seul capable de soutenir la chaleur d'une action, où l'agitation, le désordre, l'horreur doivent dominer. Mais ce n'est pas assez que l'enthousiasme préside à la composition, si par une exécution rapide on n'empêche ce beau feu de s'éteindre, si le Peintre ne joint à l'art difficile de faire rapidement beaucoup, de rien; cet art plus difficile encore d'établir l'harmonie dans le désordre, même à l'aide du clair-obscur, l'agent le plus immédiat & de la plus indispensable nécessité, puisqu'il s'agit dans un sujet aussi étendu, de dégrader, placer les groupes avec tant d'intelligence, qu'ils supposent la multitude sans l'admettre, qu'ils servent de repoussoirs au groupe principal, où la lumiere & l'ombre arrêtées fortement, rendent toujours l'expression plus terrible. Il en coute beaucoup pour créer l'espace & le grand nombre; moyennant une douzaine de figures, tant cavalerie qu'infanterie, elles doivent représenter une grande armée dans une vaste campagne, signaler ses fureurs, & rendre sa victoire complette, en exterminant le reste des vaincus. *Merc. de France*, *Mars* 1756.

Il y a encore des *Peintres* sur le verre, qu'on nomme Apprêteurs, dont *voyez* l'article.

Anciennement il n'étoit permis qu'aux Nobles d'exercer la Peinture.

Les qualités d'un excellent *Peintre* sont d'avoir le jugement bon, l'esprit docile, le cœur noble, le sens sublime, de la santé, de la jeunesse, de l'érudition, la commodité des biens, l'amour du travail & de son Art, & d'être sous la discipline d'un habile Maître. *Du Fresnoy*. Ces qualités se trouvent plus ordinairement dans ceux qui ont de la naissance, que dans ceux qui sont de basse-condition, & ce qui avilit cet Art noble, c'est qu'un grand nombre de ces derniers s'adonnent à la Peinture sans avoir ces qualités, & n'ayant ni esprit, ni talens, ni biens, ne prennent ce parti, que parce qu'ils le regardent comme un métier honorable & lucratif.

PEINTURE ; art de représenter la nature en relief sur une surface platte, en y traçant l'image de tous les objets, tant réels qu'imaginaires, avec les couleurs qui leur sont convenables. La *Peinture* n'est à la rigueur que l'art de dessiner. L'Artiste dessine à chaque coup de pinceau qu'il donne, puisqu'il ne peint que pour produire des ressemblances de formes. La couleur dépend même absolument du dessein ; car toute apparence de forme s'évanouiroit, si la couleur passoit avec sa pureté locale dans les parties de l'image qui paroissent commencer à tourner, c'est-à-dire à recevoir moins de lumiere. Le dessein seul peut assigner à la couleur le point où elle doit commencer à se rompre, pour n'être pas en contradiction avec le clair obscur, mais concourir avec lui à produire l'effet que le Peintre se propose. C'est aussi au dessein seul à diriger le clair-obscur, & à faire changer ses tons à propos, pour produire l'illusion des différentes formes.

Le terme dessein est un terme générique qui n'exprime pas seulement l'art de tracer les limites latérales d'un objet, mais aussi l'art d'assigner la place, l'élévation & l'enfoncement de chaque partie visible entre les profils, ou les côtés de cet objet. Le trait ne suffit pas, pour indiquer toutes les formes. La *Peinture* est donc l'art de rendre les formes des objets, au moyen du trait & des couleurs, suivant les régles du clair-obscur. Ainsi on peut dessiner sans peindre, quand il ne s'agit que du simple trait pour exprimer les limites la-

térales ou le profil d'un objet ; mais on peut peindre ſans deſſiner à chaque mouvement du pinceau.

La *Peinture* a par-deſſus la Poëſie & l'éloquence, que parmi cette grande diverſité de langues, elle ſe fait entendre de toutes les Nations. Quant à ſes différentes eſpeces de *Peinture* à l'huile, à freſque, à détrempe, &c. *Voyez* notre Préface, où elles ſont traitées fort au long.

PEINTRERIE ; vieux mot qui ſignifie la Peinture. Il eſt du ſtyle bas & familier.

PENDANT ; terme de Peintres & de Graveurs, qui ſe dit de deux tableaux ou eſtampes de même grandeur, & qui repréſentent des ſujets à peu près ſemblables. On dit, ce tableau n'a point ſon *pendant*. Les Curieux & les Brocanteurs cherchent toujours à appareiller leurs tableaux, & quand ils l'ont fait, ils les appellent *pendants d'oreilles*, ou ſimplement *pendants*.

PENSÉES : ce ſont en termes de Deſſein & de Peinture les premiers traits, les premieres idées que l'Artiſte jette ſur le papier, pour l'exécution de l'ouvrage qu'il ſe propoſe. Il s'y livre à tout le feu de ſon imagination, & ſe contente de quelques coups de crayon ou de plume, pour marquer ſon intention, l'ordre & le caractere qu'il veut donner à ſon ouvrage.

Ces *penſées* qui aux yeux des ignorans, ne ſont que des barbouillages ou des charbonnées, ſont très-précieuſes aux yeux d'un Connoiſſeur, parce qu'il y voit tout l'eſprit de ſon Auteur, une franchiſe, un feu, des touches ſpirituelles, & un certain caractere qu'on ne trouve pas dans les deſſeins finis ; le Connoiſſeur trouve même ſa ſatisfaction à ſuppléer à ce qui manque de terminé & d'arrêté dans ces penſées.

PENSIONNAIRES. On appelle ainſi les Eleves de Peinture, de Sculpture & d'Architecture, que le Roi de France entretient dans l'Académie fondée à Rome par Sa Majeſté, pour les mettre en état de ſe perfectionner dans leur art par la vûe des Antiques, des tableaux des grands Maîtres, & des monumens qui ſe trouvent abondamment en Italie.

Il y a auſſi des *Penſionnaires* à Paris que l'on nomme *Eleves protégés*. *Voyez* ELEVE, ACADEMIE.

PERCÉ, en termes de Peinture, se dit des échappées de lumiere, que l'on ménage dans un paysage à travers une touffe d'arbres, ou de toute autre masse brune, pour étendre davantage le point de vûe, & faire un paysage qui ne soit pas trop bouché.

PERCÉ (corps). Les Graveurs appellent ainsi deux couleurs claires & très-légeres, posées l'une sur l'autre dans les tableaux qu'ils se proposent de graver; c'est-à-dire deux objets placés l'un devant l'autre, & dont les couleurs sont légeres, vagues & tenant de l'air, comme sont les draperies des Anges, des Génies, des Déesses, &c. Ces *corps percés* sont ainsi nommés, de ce qu'il semble que l'objet de devant est percé & transparent, & qu'il laisse presque voir celui qui est par derriere, comme à travers un glacis; ce qui fait qu'ils sont très-difficiles à rendre en Gravûre, avec tout l'effet qu'ils ont dans le tableau, où la couleur les distingue.

PERDRE, en termes de Gravûre, se dit d'une taille ou trait, que l'on joint tellement à un autre par une continuité, que l'on ne puisse appercevoir qu'il y en a deux réunis. Si la taille que l'on fait, peut en produire heureusement une seconde; on peut la passer par dessus l'autre avec une pointe plus fine : mais si elle n'est propre qu'à une troisieme, il faut laisser au burin le soin de l'allonger, & de la *perdre* doucement l'une dans l'autre. *Bosse*.

PERDU. On dit en Peinture que les contours d'une figure sont *perdus* & noyés, lorsqu'ils sont confondus avec le fond, duquel ils devroient paroître détachés. *Félib.*

PERDUE (taille, hachure), c'est-à-dire affoiblie, & devenue moins sensible. Il faut que la partie des hachures qui approche le plus du jour ou de la partie la plus éclairée de l'objet, soit plus déliée & *perdue*, & qu'elle devienne presqu'insensible. Il est difficile de produire cet effet à l'eau-forte; ses hachures finissent trop à coup : il faut les terminer au burin.

PERIGUEUX; pierre dure, marcassite, qu'on appelle aussi *manganese*, dont *voyez* l'article.

PERSAN. *Voyez* l'article suivant.

PERSIQUE *ou* PERSAN selon quelques-uns; nom

générique qu'on donne à toutes les statues qui soutiennent des entablemens. Ces statues représentent des Perses captifs, avec leurs vêtemens ordinaires ; on en attribue l'invention aux Lacédemoniens, qui après la bataille de Platée, voulurent humilier les Perses, en plaçant des statues qui les représentoient, pour soutenir l'entablement d'une galerie bâtie exprès pour cela.

PERSPECTIVE; science qui apprend à représenter les objets sur une surface, tels qu'ils nous paroissent à une distance proportionnée. Un Peintre ne sçauroit être habile dans son Art, s'il ignore les régles de la *Perspective*; mais il ne doit cependant pas s'y assujettir de maniere à en devenir l'esclave. La Peinture est faite pour plaire aux yeux, & un tableau dans lequel on observeroit scrupuleusement toutes les régles de la *Perspective*, ne produiroit pas quelquefois cet effet. Les grands Maîtres l'ont abandonnée, quand ils ont remarqué qu'en suivant le plan géométral, ils n'y trouveroient pas leur compte; c'est pourquoi on peut dire que l'on peut établir des régles de bienséance dans la *Perspective*, quand elles contribuent à produire l'effet desiré. Mais cependant comm[e] elle est absolument nécess[ai]re aux Peintres, qui n[e] doivent s'en écarter qu'ave[c] une grande discrétion, j'e[n] donne ici les principes, q[ui] suppléeront à ce qui manqu[e] dans l'article *Optique*.

On divise la *Perspecti[ve]* en *Perspective ordinaire*, *Perspective militaire*, *Perspective curieuse* & *Perspective à vûe d'oiseau*.

La *Perspective* ordinai[re] représente les objets sur un[e] surface plane, parallele [à] nos yeux. La militaire re[-]présente les objets sur un[e] surface plane à peu près te[ls] qu'ils sont en effet, & no[n] pas tels qu'ils nous parois[-]sent, quand nous en som[-]mes éloignés à une certain[e] distance.

La *Perspective* curieu[se] représente les objets sur tou[-]tes sortes de surfaces, pla[-]nes, courbes, & dans la po[-]sition que l'on veut, de ma[-]niere que ces objets parois[-]sent à nos yeux tels qu[e] nous les verrions sur le te[r]rein. Elle donne aussi le[s] régles pour faire sur une su[r]face plane des figures di[f]formes & monstrueuses, q[ui] étant présentées devant u[n] miroir concave ou convex[e]

paroiſſent naturelles & dans toutes les proportions qu'elles doivent avoir.

Pour faire un tableau dans les régles de la perſpective, il y a quatre choſes à obſerver, le *point de vûe* ou de *l'œil*, qu'on nomme auſſi *point principal*: les *points de diſtance*, la *ligue de terre*, & la *ligne horizontale*.

Le point de vûe eſt celui qui ſemble le plus éloigné du tableau, où tous les rayons doivent tendre, qui forme l'axe de l'œil ſur la ligne horizontale, & qui ſe trouve perpendiculaire au tableau.

Les points de diſtance ſont deux points pris à volonté à égale diſtance du point de vûe ſur la ligne horizontale. C'eſt par leur moyen que l'on détermine les apparences des diſtances des objets qui nous paroiſſent plus ou moins grands ſur le terrein, ſelon qu'ils ſont plus ou moins éloignés de nous.

La ligne de terre qu'on appelle auſſi *ligne de plan* & *baze du tableau*, eſt celle que l'on ſuppoſe régner tout le long du bas du tableau: c'eſt-là où commence le terrein qui s'étend de là juſqu'à la ligne horizontale, ou l'horizon, à qui la *ligne de terre* eſt paralléle. On appelle auſſi la *ligne de terre*, *ligne fondamentale*.

La ligne horizontale eſt celle qui paſſe par le point de vûe, & ſur laquelle les points de diſtance ſont pris: elle eſt parallele à la ligne de plan.

Ces lignes forment tout le fond de la ſcience de la *perſpective*; mais il ne ſuffit pas de faire paroître les objets dans le point d'éloignement où ils ſont au naturel, il faut auſſi leur donner une hauteur proportionnée à cet éloignement. C'eſt ce qu'on fait au moyen d'une autre ligne, que l'on nomme la *ligne d'élévation*. Il s'agit, pour la former, d'élever une perpendiculaire à droite ou à gauche, à l'extrêmité du plan. Ainſi quand on veut élever ſur un plan une figure de deux, trois pieds, &c. quand on a tracé le plan, & que l'on a élevé la perpendiculaire dont nous parlons, ſur une des extrêmités de la ligne de terre; de l'angle que ces deux lignes forment, on méne une ligne droite au point de vûe, ou à un autre point pris à volonté ſur la ligne horizontale, entre le point de vûe & le point de diſtance du même côté. On diviſe enſuite la ligne d'élévation en parties égales, que

l'on ſuppoſe des pieds ; & l'on commence à les compter de bas en haut. Si l'on veut faire des figures, par exemple de trois pieds, on mene une ligne droite de la troiſiéme diviſion au point choiſi à volonté ſur la ligne horizontale ; l'eſpace compris entre les deux lignes tirées depuis la ligne d'élévation juſqu'au point choiſi, donnera trois pieds ſur tout le plan, ſelon les régles de la *perſpective*. Il y a des cas où l'on ne donne pas aux plans de *perſpective*, toute l'étendue qui ſe trouve depuis la ligne de terre juſqu'à la ligne horizontale ; alors on fixe cette étendue par une ligne qu'on nomme *ligne d'enfoncement*, parce qu'elle eſt comme le terme du plan de *perſpective*, au-delà duquel les objets paroiſſent comme ſupendus en l'air, ou appliqué contre un mur ou quelqu'autre élévation.

Cette ligne ſert particulierement dans les plans nuds, deſtitués de figures, & où l'on repréſente un pavé de chambre, une ſalle, ou le dedans de quelqu'autre partie d'un appartement. Cette ligne ſe mene parallélement à la ligne horizontale, & ſe détermine par celles qui ſont menées de la ligne de terre aux points de diſtances. On éloigne la *ligne d'enfoncement* du point de vûe en éloignant les points de diſtance de ce même point de vûe, & on l'en rapproche en rapprochant les points de diſtance. Plus les points de diſtance ſont éloignés du point de vûe, plus le plan paroît racourci.

Pour deſſiner en *perſpective* quelque plan horizontal que ce ſoit, on deſſine d'abord le plan ou la figure ſelon les régles de géométrie, & l'on tire la ligne de terre à la diſtance du plan au tableau. La ligne horizontale étant enſuite menée parallèle à celle de terre, de tous les angles du plan géométrique on éleve des perpendiculaires ſur la ligne de terre ; & après avoir choiſi le point de vûe, & les points de diſtance, on tranſporte les perpendiculaires de droite à gauche ſur la ligne de terre, ſelon la diſtance qu'elles ont entr'elles, & de chaque point où elles ſont tranſportées, on méne des lignes droites au point de diſtance : on méne encore des lignes droites du point de vûe aux points d'interſection formés par la ligne de terre & l'élévation des

perpendiculaires ; & les interſections de ces lignes avec celles qu'on a menées au point de diſtance donnent la figure en perſpective. Cette régle-pratique eſt générale pour toutes ſortes de figures ; mais on peut l'abréger en certains cas. L'effet de la Peinture n'eſt produit que par l'imitation exacte de celui que les objets naturels éclairés font ſur l'organe de la vûe ; & cette imitation ne ſçauroit être parfaite, ſi elle n'eſt fondée ſur une vraie entènte des jours & des ombres. Il faut donc trouver l'apparence des ombres que les corps opaques doivent former quand ils ſont éclairés, ſoit par les rayons du ſoleil, ſoit par les rayons divergens d'une lampe ou d'une chandelle. Dans le premier cas, le ſoleil dardant ſes rayons paralléle-ment entr'eux ſur le ſolide éclairé, & ſur le plan où ce ſolide eſt poſé : dès qu'on a ſuppoſé le ſoleil à une certaine hauteur priſe ſur le tableau, de ce point fixe on menera des lignes droites paralléles juſques ſur le plan ou pavé, en en faiſant paſſer une par chaque angle ſupérieur du ſolide ; on en ménera enſuite d'autres de chaque angle inférieur, qui couperont les premieres, & les points d'interſection détermineront la longueur, la largeur, en un mot la figure que doit faire l'ombre de ce ſolide.

Lorſque les corps ſont éclairés par une lampe ou une chandelle, il faut abaiſſer une perpendiculaire du centre de la lumiere ſur le plan ichnographique, ou la ſuppoſer abaiſſée. On en fait autant des angles ou parties plus ſaillantes du ſolide, & du bas de la premiere perpendiculaire, on mene des lignes droites indéfinies qui doivent paſſer par le bas des perpendiculaires abaiſſées des angles du ſolide. On mene enſuite d'autres lignes droites du centre de la lumiere juſqu'aux lignes indéfinies, en les faiſant paſſer par les angles ſupérieurs du ſolide, & l'interſection de ces lignes au-delà du ſolide, détermine la longueur & la figure apparente de l'ombre ſur le pavé.

Mais ſi le plan ſur lequel l'ombre tombe eſt vertical, comme il arrive, lorſque le ſolide eſt poſé près d'un mur, on doit alors mener une ligne droite du bas de la perpendiculaire abaiſſée de la lumiere juſqu'au-delà du

mur, & la faire paſſer par le centre du ſolide. Après avoir enſuite mené une ligne droite depuis le centre de la lumiere juſqu'au mur, en la faiſant paſſer par le haut & les angles du ſolide, on éléve une perpendiculaire du bas du mur juſqu'à ce qu'elle coupe la ligne deſcendante de la lumiere juſqu'au mur : ce point d'interſection fixe la hauteur de l'ombre ſur le mur ou plan vertical.

Si l'on a à repréſenter l'ombre d'un corps éclairé par le jour d'une fenêtre, l'on doit ſuivre la même méthode qui eſt preſcrite pour les corps éclairés d'une chandelle. Pour cet effet on abaiſſe une perpendiculaire du centre du haut de l'ouverture de la fenêtre, juſqu'au pavé, & l'on en fait autant des angles inférieurs de la même ouverture. L'on tire enſuite des lignes d'ombre du bas de ces perpendiculaires, qui paſſeront par les angles inférieurs du ſolide, & après en avoir mené d'autres des centres ſupérieurs & inférieurs de l'ouverture de la fenêtre, juſqu'à ce qu'elles coupent celles qu'on a menées du bas des perpendiculaires, l'interjection donnera les bornes & les figures de l'ombre du ſolide.

Pour qu'un tableau faſſe ſur l'œil du ſpectateur tout l'effet que le Peintre peut s'en promettre, il y a encore bien d'autres choſes à obſerver. *La ligne principale* du tableau, eſt preſque la ſeule d'où en dépend l'ordonnance. Cette ligne eſt celle que l'on ſuppoſe menée du pied du ſpectateur au bas du tableau, & parallélement au rayon principal, qui partant de l'œil du ſpectateur, va aboutir au point de vûe. Il n'appartient qu'aux Maîtres de l'Art, qui ont beaucoup d'expérience, d'avoir le choix & le goût, pour rendre la plus gracieuſe qu'il ſe puiſſe, l'apparence des objets peints ſur un tableau. Suppoſé donc que le plan du tableau ſoit une grande ſalle ornée de côtés & d'autres de morceaux d'Architecture, de Sculpture & de Peinture, &c. & que le fond préſente quelqu'objet capable de former un beau coup d'œil ; dans ce cas on doit placer la ligne principale de maniere qu'elle partage le plan en deux également, afin de pouvoir découvrir d'un ſeul coup d'œil tout ce qu'il préſente de gracieux. On doit toujours en agir ainſi lorſque les objets qui ſont le princi-

pal ſujet du tableau, ſont placés en ſimétrie. Mais s'ils ne ſont pas ſimétriſés, & qu'il s'en trouve de plus frappans d'un côté que de l'autre, il faut alors placer la ligne principale du côté de ces objets qui ſont plus agréables à voir.

Le fondement de cette régle eſt qu'il ne faut jamais confondre le ſujet principal dans une multiplicité de figures inutiles, ou comme on dit, *à louer*. Il doit toujours être ramené ſur le devant du tableau, afin qu'il frappe davantage, & qu'il ne laiſſe pas à deviner ce qu'on a voulu repréſenter.

Lorſque la ligne principale paſſe par le milieu du tableau, la hauteur du point de vûe doit être plus grande que la hauteur naturelle d'un homme, ſans cela les apparences des compartimens d'un parterre, par exemple, plus éloignés de la baſe du tableau, paroîtroient trop petites & confondues; les piliers, les arbres, &c. placés le long de la ligne de terre, ſur des lignes perpendiculaires, ne paroîtroient pas aſſez détachés les uns des autres. Il faut donc dans ce cas placer les points de diſtances aux deux extrêmités du tableau, parce qu'alors les lignes menées aux points de diſtances, coupent celles qui ſont menées au point de vûe en des points plus éloignés de la baſe, & font paroître les objets plus diſtincts. Il faut néanmoins prendre garde à ne pas placer le point de vûe trop haut; les figures en paroîtroient infiniment trop petites proportionellement aux maiſons.

On apperçoit toujours le deſſous des objets placés plus haut que l'horiſon, le deſſus de ceux qui ſont placés deſſous, & le côté avec le devant de ceux qui ſont à l'horiſon même.

Il faut placer le point de vûe à deux ou trois pieds de hauteur ſeulement, ſi l'action, qui fait le ſujet principal, ſe paſſe ſur le plan du tableau, le détail en paroît mieux, l'action s'approche du devant; alors les points de diſtance doivent être placés hors du tableau. Dans les payſages & les grandes vûes il faut toujours les placer dans le tableau, & l'on ne doit jamais placer les objets qu'on veut produire du côté où les diagonales forment l'enfoncement.

Toutes les régles que nous avons données juſqu'ici regardent la *perſpective*

ordinaire. La *militaire*, que l'on appelle aussi *cavaliere*, consiste à représenter le plan dans ses véritables dimensions, & avec toutes les largeurs de ses différentes piéces: elle n'est guéres en usage que pour les fortifications. Après avoir dessiné le plan comme nous venons de dire, on mene à tous les angles des paralleles à l'un des côtés du plan, & dont les hauteurs des piéces sont égales aux hauteurs des piéces qui sont sur ces angles; on joint les sommets de ces paralleles par des lignes droites, puis effaçant les lignes qui se trouvent cachées par les autres, & mettant les ombres convenables, le dessein est achevé.

Quand à la *perspective curieuse*, il ne s'agit que de tracer un quarré grand à volonté, qu'on divise en autant de petits quarrés que l'on veut. On dessine sur ces quarrés une figure réguliere: sur un autre plan on tire une ligne droite de la longueur que l'on veut, & l'ayant partagée en deux parties égales, on abaisse ou on éleve une perpendiculaire à volonté, dont l'extrêmité se prend pour le point de vûe. Sur cette extrêmité on éléve encore une perpendiculaire dont le bout sert de point de distance. Ayant ensuite divisé la ligne qu'on avoit partagée en deux, en autant de parties qu'un des côtés du premier plan contenoit de quarrés; de ces points de division on mene des lignes droites au bout de la perpendiculaire que l'on a prise pour point de vûe, & une autre oculte diagonale du point de distance à l'extrêmité de la ligne qui contient les divisions des quarrés. Les intersections de cette diagonale marquent les points par où l'on doit mener des paralleles à la premiere ligne d'où l'on avoit mené des droites au point de vûe. On distribue après cela dans chacun de ces quarrés longs les traits de la figure réguliere, avec la précaution de placer proportionellement dans chaque quarré long, ceux qui se trouvent dans les quarrés de l'autre plan qui leur répondent. Les figures paroîtront d'autant plus difformes, que la perpendiculaire qui forme le point de vûe sera longue, & la ligne du point de distance courte.

La derniere espéce de *perspective* est celle que l'on appelle *à vûe* d'oiseau: elle nous représente les objets

tels que nous les verrions si nous étions élevés dans les airs comme les oiseaux. Elle a été imaginée pour représenter l'intérieur des cours environnées de bâtimens élevés ; & comme pour cela la hauteur de l'œil doit être extrêmement grande, le point de vûe & l'horizon doivent être beaucoup audessus du tableau.

Supposé donc que le plan soit un quarré long, on prolongera les deux plus longs côtes jusqu'à ce qu'ils soient égaux à la hauteur de l'œil ; on joindra ensuite les extrêmités de ces deux lignes prolongées par une autre, qui tient lieu de celle qui fermoit le parallélograme avant le prolongement de ses côtés, & ces deux extrêmités de ces côtés prolongés se prendront pour les points de vûe. Sur cette derniere ligne on placera le point de vûe, & l'on représentera les objets selon les régles ordinaires, & on leur donne la hauteur que l'on veut, au moyen de la ligne d'élévation, & des droites menées au point de vûe & de distance selon l'exigence des cas.

On appelle *perspective linéaire* ou *linéale*, celle qui par les régles de la Géométrie donne la diminution précise des lignes & des parties d'un edifice. Les Peintres appellent encore *perspective aerienne*, celle qui enseigne la méthode de traiter les objets d'une maniere plus ou moins distincte, & plus ou moins colorée, selon que l'air interposé est plus ou moins épais. Cette *perspective* dépend de l'art du Peintre qui fait l'application des couleurs ; elle est d'un grand usage dans les paysages pour bien exprimer les lointains.

Quelques-uns ajoutent encore la *perspective speculaire*, mais elle ne differe pas de la *perspective curieuse*.

PESANT, en termes de Peinture, signifie la même chose que *lourd*, dont *voyez* l'article. On dit aussi une couleur *pésante*. Voyez COULEUR.

PETILLANT, en termes de Peinture, signifie éclatant, brillant, fort de couleurs. Que les corps qui sont derriere se lient & fassent amitié ensemble, dit Du Fresnoy, & que ceux de devant soient forts & *pétillans*.

PETILLER, donner trop de coups de lumieres & des réveillons à un ta-

bleau. Il faut du repos, & ménager en conſéquence les maſſes d'ombres & de clairs, de maniere que l'œil ne coure pas & ne ſe fatigue point en cherchant à s'arrêter. On doit former différens grouppes qui ſe ſoutiennent les uns & les autres par des *repos* ménagés, & qui ſans être trop égaux & ſymétriſés, laiſſent promener le ſpectateur en l'amuſant agréablement.

Deux couleurs pétillantes l'une auprès de l'autre ne font pas un bon effet dans un tableau; elles ſont communément ennemies : tels ſont le vermillon & le bleu, qui choquent la vûe, parce qu'ils *pétillent* trop.

PETIT PIED (*réduire au*) *Voy*. PIED.

PEUPLÉ, un tableau *bien peuplé* ou meublé, eſt celui où toutes les figures requiſes à l'action que le Peintre a voulu repréſenter, y ſont miſes & diſtribuées où elles doivent être. *De Piles*.

PIECE. Quelques-uns diſent d'un beau tableau, que c'eſt une belle *piéce* de Peinture; mais je crois qu'il vaut mieux dire un beau *morceau*. La transfiguration de Raphaël eſt un beau morceau de Peinture, & non pas une belle *piéce* de Peinture. Le terme de piéce ſe réſerve pour les eſtampes.

PIED, réduire au petit pied, c'eſt, en termes de Peinture, copier un grand tableau en petit, au moyen d'un même nombre de petits quarrés proportionnés à de plus grands qu'on a fait ſur l'original. C'eſt ce qu'on nomme auſſi *craticuler* ou *graticuler*. Voyez l'un ou l'autre.

PIÉ-DOUCHE, petit piédeſtal, ou petite baſe de forme quarrée, ou quarré-long, ou ronde ornée de moulures : elle ſe met comme le piédeſtal pour porter un buſte, une petite figure ou ſtatue.

PIERRE. La pierre eſt de toutes les matieres celle qui ſemble la plus propre aux ouvrages de Sculpture; le marbre, ſur-tout, lorſqu'il eſt travaillé par la main d'un habile Artiſte, rend toute la tendreſſe, l'expreſſion, les graces & le fini de la nature. La pierre de Tonnerre y eſt auſſi très-propre; elle a le grain extrêmement fin, & une blancheur éblouiſſante.

PIERRE-PONCE. Pierre ou terre calcinée par des feux ſouterrains, & ſi légere, qu'elle ſurnage l'eau

presque comme le bois. Les plus estimées sont les plus grosses, les plus légeres & les plus nettes : elles doivent être poreuses, spongieuses, d'un goût salé marécageux, remplies de petites aiguilles. On s'en sert pour ôter les nœuds du fil des toiles à peindre, pour les rendre plus unies, & pour y faire naître un petit duvet propre à s'attacher plus fortement à la colle, quand il s'agit de rentoiler les vieux tableaux ; c'est ce qu'ils appellent *donner de l'amour à la toile.* Voyez AMOUR.

PIERRE SANGUINE. *Voyez* SANGUINE.

PIERRE NOIRE, sorte de pierre tendre de couleur noire, dont les Dessinateurs se servent pour faire des crayons. Il faut la choisir ni trop dure, ni trop tendre.

PIERRE A BROYER, est une pierre marbre ou porphyre très-uni, & d'une grandeur arbitraire, dont les Peintres se servent pour broyer les couleurs avant de les coucher sur la palette. On l'appelle aussi *marbre*, dont *voyez* l'article.

PIERRE DE RAPPORT, (*travailler de*) c'est faire une espéce de mosaïque avec de petits morceaux de pierres naturelles. *Voyez* MOSAÏQUE.

PIERRE DE FIEL, couleur jaune qui tire un peu sur le brun, & qui ombre très-bien la gomme-gutte dans la Peinture en mignature. Je ne sçais pas de quelle nature est celle qui se vend chez les Marchands de couleurs ; mais j'ai fait une couleur semblable avec des fiels de brochets & avec des fiels d'anguilles : je les ai fait sécher dans un lieu chaud comme une étuve ; je les ai ensuite fait tremper dans de l'eau pure, en les y écrasant ; j'en ai ôté toutes les pellicules & les fibres quand toute la matiere du fiel a été dissoute dans l'eau, & j'ai fait sécher ensuite cette eau dans des vases par évaporation au Soleil, ou dans un lieu chaud.

PIERRE A AIGUISER. C'est une pierre à l'huile dont le grain doit être extrêmement fin, comme les pierres à aiguiser les rasoirs. Elle sert aux Graveurs pour aiguiser les pointes, les échoppes, &c. Il ne faut pas qu'elle morde trop fort, afin qu'elle fasse un tranchant très-vif : car quand la pierre est rude, elle ne mange pas nettement, & il demeure des ébarbures autour des outils qui sont extrême-

ment préjudiciables à la Gravûre, parce qu'ils rendent les traits *boueux*. Cette pierre différe des autres pierres, en ce qu'on y pratique dans un bout un petit canal A. N°. 42. pour aiguiser les pointes en rond, en les conduisant par allées & par venues tout le long de ce canal, & en tournant en même-tems le manche entre les doigts.

PINCEAU. Assemblage de plusieurs poils liés ensemble du côté de leur racine, & ajusté dans le bout d'une plume, dont les Peintres se servent pour coucher leurs couleurs plus délicatement & plus uniment qu'avec la *brosse*. Il y en a de différentes grosseurs. Les *pinceaux* sont ordinairement de poils de gris : il faut toujours choisir ceux qui forment bien une pointe par tous les poils réunis. On les passe pour cela sur les lévres en humectant un peu le poil, & le retournant en même-tems. Ceux dont les poils s'écartent, ou ne se réunissent pas en une seule pointe, ne valent rien. On doit les nétoyer avec soin à mesure qu'on s'en sert, particulierement quand on met le même en usage pour coucher des couleurs différentes. On le trempe pour cet effet dans l'huile nette que l'on tient dans le *pincelier*, sur le bord duquel on le presse avec le doigt, & on l'essuie ensuite avec un petit morceau de linge. N°. 43.

Tous les *pinceaux* ne sont pas semblables ; ils différent en grosseur & en longueur suivant l'usage qu'on veut en faire. Les *pinceaux* pour peindre à l'huile ont le poil court & beaucoup de corps : ceux que l'on employe dans la détrempe ont le poil plus long ; les *pinceaux* à laver le sont encore davantage ; & ceux qui sont en usage pour la mignature sont petits, menus & déliés.

M. Félibien dit que les anciens Peintres faisoient les leurs de morceaux d'éponges, & que c'est peut-être de-là qu'on a dit d'un certain Peintre, que ne pouvant bien représenter l'écume qui sort de la bouche d'un cheval ou d'un chien, il y réussit en jettant de dépit son éponge contre son tableau.

PINCEAU se dit aussi au figuré de l'ouvrage même fait avec le *pinceau*, ou plutôt du Peintre qui l'a conduit & manié. C'est dans ce sens que l'on dit d'un Peintre dont les tableaux sont bien

bien empâtés, que c'est un *pinceau* gras nourri : quand le tableau est bien touché & bien composé, que c'est un sçavant *pinceau*, un *pinceau* moëlleux, &c.

PINCEAU ; outil de Graveurs fait en forme d'époussetes, dont les Graveurs se servent pour ôter de dessus leurs planches les parties ou raclures de vernis qu'ils enlevent avec les pointes ou les échoppes. N°. 44.

Il faut avoir soin que ce *pinceau* ne touche à rien de sale ni de gras, & bien le garantir de la poussiere, afin qu'en le passant sur le vernis, il ne laisse après lui aucune ordure dans les hachures qu'on a faites. Ces saletés gâteroient le dessein ou rayeroient le vernis.

PINCELIER ; petit vase communément de cuivre ou de fer blanc, plat par dessous, arrondi par les deux bouts, & séparé en deux par une petite plaque posée au milieu, de la maniere qu'on le voit, N°. 45. On met de l'huile dans un des côtés, pour nettoyer les pinceaux, en les trempant dedans ; on les presse entre le doigt & le bord du vase ou de la plaque, afin que l'huile tombe avec les couleurs qu'elle détache du pinceau, dans l'autre partie du vase où il n'y a point d'huile nette. Les Doreurs employent ces restes de couleurs qui tombent dans le *pincelier*.

PIQUANT, en termes de Peinture, se dit d'un tableau dont le sujet & l'exécution sont gracieux, dont le choix est beau, les lumieres bien entendues, & dont toutes les parties ont quelque chose d'intéressant & de flatteur.

PIQUER se dit d'un dessein. C'est en réhausser les plus vives lumieres avec de la craye blanche, ou du blanc de craye détrempé dans de l'eau gommée, & appliqué au pinceau. *Voyez* RÉHAUSSER.

PITOIS *ou* PUTOIS ; espece de pinceau composé de poils d'un animal appellé *pitois*, *Blaireau* & *Taisson*. Son poil est dur, roide, & très-propre à faire des pinceaux qui participent de la roideur de la brosse & de la mollesse des pinceaux ordinaires. Les *pitois* servent à fondre les teintes.

PITTORESQUE, qui est propre à la Peinture, qui en exprime bien le goût & le caractere, soit dans les attitudes, soit dans les contours, soit enfin dans les ex-

preſſions ſingulieres que le génie ſeul & l'imagination d'un Peintre peuvent produire. M. Charles Coypel, dans ſes Conférences, a défini ce terme : » Un choix » piquant & ſingulier des » effets de la nature, aſſai» ſonné de l'eſprit & du » goût, & ſoutenu par la » raiſon. »

PITTORESQUEMENT; d'un goût pittoreſque, d'une maniere qui reſſent bien le goût & le génie de la Peinture.

PLACARD. *Voyez* Cul-de-lampe.

PLAFOND. *Voyez* Plat-fond.

PLAN GÉOMETRIQUE. On en ſuppoſe pluſieurs dans un tableau. C'eſt le fond de la toile ſur lequel on deſſine les objets tels qu'ils nous paroiſſent être. On dit qu'une figure eſt bien ſur ſon *plan*, bien poſée, qu'elle eſt d'à plomb.

Plan ſignifie auſſi le deſſein d'un édifice exprimé par des lignes, ſans aucune élévation; mais tel ſeulement qu'il paroîtroit, ſi les murs n'étoient élevés qu'à hauteur de la terre; les proportions & les meſures des appartemens y étant cependant exprimées par les différentes diſtances des lignes.

Ce que nous appellons ici *plan*, eſt la même choſe que ce qu'on appelle auſſi *ichnographie*, ou la ſection horizontale d'un édifice, dans laquelle on repréſente l'épaiſſeur des murs principaux & des refends, la largeur des portes & des fenêtres, la diſtribution des eſcaliers, & enfin de toutes les parties dont l'édifice eſt compoſé.

Pour rendre les *plans* plus intelligibles, on en marque les maſſifs d'un lavis noir: les ſalies qui poſent à terre, ſe tracent par des lignes pleines; & celles qui ſont ſuppoſées au-deſſus, par des lignes ponctuées. On diſtingue les augmentations ou réparations à faire, par une couleur différente de ce qui eſt déja ſubſiſtant; & les teintes ou lavis de chaque *plan*, ſe font plus claires, à meſure que les étages s'élevent.

L'Ortographie eſt auſſi une eſpece de *plan*, qui ne préſente que l'élévation de la façade d'un édifice, & non pas les dedans. *Voyez* Ortographie.

Les *plans* de fortifications ſont ichnographiques & ortographiques, parce qu'ordinairement les maiſons du Fort ne ſont que repréſen-

tées ichnographiquement, & les courtines, les bastions, &c. sont représentés ortographiquement. On dit *lever un plan*, *réduire un plan*, *plan* au crayon, *plan* à la plume, *plan* lavé.

PLANCHE, en termes de Graveurs, signifie une feuille mince de cuivre, d'argent ou d'étain, sur laquelle ils gravent au burin, ou à l'eau-forte, les desseins qu'ils veulent représenter en estampes. On trouve la maniere de les préparer à cet effet dans le Livre intitulé: *Maniere de graver à l'eau-forte & au burin, par Abr. Bosse.*

On grave aussi en bois, & les estampes que l'on tire d'après ces gravûres, se nomment *tailles de bois* : dans celles-ci le relief laisse son empreinte, & dans les *planches* de cuivre, c'est le creux.

Les Libraires appellent *planches* les estampes gravées qu'ils insérent dans les livres, pour servir à l'explication du discours. *Traité de*, &c. *in*-4°. *in*-8°. &c. *avec* 50, 60, &c. *planches*. *Voyez* GRAVURE, CUIVRE.

PLAQUE, en termes de Gravûre. *Voyez* PASTÉ.

PLAT se dit en Peinture de ce qui paroît avoir peu de relief, c'est-à-dire peu d'opposition. On le dit aussi de ce qui est peu élégant, d'un choix médiocre ou mauvais. C'est encore une figure dont le caractere est ignoble, dont l'air de tête est commun, dont les draperies sont molles.

PLAT-FOND; c'est en Peinture un ouvrage fait pour être vû de bas en haut, pour être placé au-dessus de la vûe, dont les objets doivent par conséquent être peints en racourci, & vûs par dessous.

La Peinture à la cire est très-propre à exécuter des *plat-fonds* : elle donne un vaporeux, un trasparent, & néanmoins une vigueur & une hauteur de ton que l'on ne peut guéres obtenir des autres genres de Peinture.

M. le Lorrain de l'Académie Royale, a exécuté au mois de Mars de cette année 1756, chez Madame du Fort, rue du fauxbourg S. Honoré, un *plat-fond* peint à la cire, selon la vraie méthode, qui est celle de Messieurs de Caylus & Majault. Ce morceau, le premier que l'on a exécuté en ce genre, fait également honneur, & aux inventeurs de cette maniere de pein-

dre, & à l'Artiſte qui a exécuté ce morceau. M. le Lorrain doit faire inceſſamment un ſecond *plat-fond* de la même maniere, dans la même maiſon. *Voyez* notre Préface.

PLAT-FONNER *une figure*, lui donner le raccourci néceſſaire pour qu'elle paroiſſe à l'œil dans la même poſition où elle ſe montreroit, ſi elle étoit en effet ſuſpendue en l'air ou au-deſſus de l'œil. On dit alors que de telles figures *plat-fonnent* bien. Le Correge eſt le premier qui ait oſé mettre des figures véritablement en l'air, pour les faire *plat-fonner*.

PLASTRE. Les Anciens ont peint ſur le *plâtre* comme les Modernes ; la couleur y prend très-bien : mais quand il s'agit d'exécuter quelques morceaux ſur le *plâtre*, il faut avoir ſoin de faire faire l'enduit de *plâtre* tout à la fois, parce que ſi on le fait à diverſes repriſes, quand il n'y auroit même d'autre intervalle que du ſoir au lendemain, le ſecond ouvrage ne ſe lie jamais bien avec le premier, & il ſe forme des crevaſſes entr'eux à meſure que le *plâtre* ſéche. Il faut auſſi que l'enduit ſoit bien uni, & extrêmement ſec avant qu'on y couche la peinture.

Le *plâtre* en poudre fine, & détrempée avec l'eau pure, eſt la matiere la plus en uſage pour tirer des figures en relief dans des moules, & pour faire les moules mêmes. *Voyez* MOULE, JETTER EN MOULE.

On exécute en *plâtre* ou gyps, une eſpece de gravûre colorée, qui fait un effet agréable & approchant de celui de la Peinture. On a pour cet effet une table de *plâtre* extrêmement polie, que l'on creuſe plus ou moins avec des eſpeces de burins très-pointus, comme ſi l'on gravoit ſur le cuivre. On remplit enſuite les creux avec les couleurs & les teintes convenables aux objets gravés ; & quand l'ouvrage eſt fini, on y paſſe de l'huile de lin chaude, après avoir poli le tout, & on le repoli de nouveau.

PLEIN-SUR-JOINT, terme de Maçonnerie & de Gravûre. On place *plein-ſur-joint* les briques d'un mur que l'on bâtit, c'eſt-à-dire, qu'on doit poſer le milieu de la longueur d'une brique ſur les bouts rapprochés de deux briques qui ſont déja poſées. C'eſt dans le même ſens que l'on dit

dans la Gravûre, il faut arranger les points longs, & les tailles *pleint-sur-joint.*

PLIS ; parties enflées d'une draperie, formées par l'ampleur de l'étoffe. Les *plis* petits & trop multipliés forment un papillotage désagréable. Quand il s'agit des draperies dont on habille les Divinités, les Magistrats & les hommes de nom, les *plis* doivent en être majestueux, & de beau choix ; mais il ne faut pas que les membres soient traversés par des *plis* trop ressentis. Des *plis* bien entendus doivent suivre les mouvemens des membres sans les gêner dans leur action. On doit avoir toujours égard à la qualité des étoffes ; car les *plis* du satin ne sont pas de même forme que ceux du velours, ou d'une étoffe de laine. Un Peintre ne doit pas non plus toujours suivre le naturel, mais diminuer quelquefois le nombre des *plis*, qui rendroient les draperies séches & mesquines. Il faut prendre pour régle un certain milieu entre les trop petits & les trop grands *plis* : les extrêmes sont toujours à éviter. *Voy.* DRAPERIE.

Quant à la Gravûre, elle doit observer les mêmes loix ; & lorsqu'un Graveur veut exécuter une draperie, il faut qu'il prenne les tailles de maniere qu'elles en dessinent bien les *plis*, & qu'il ne se gêne point pour continuer une taille, qui avoit servi à former exactement une chose, lorsqu'elle ne lui paroît pas propre à bien rendre la suivante ; il vaut mieux la quitter, & en prendre une autre plus convenable, en observant néanmoins de faire servir de seconde l'une à l'autre, ou du moins de troisieme. Il n'est cependant pas à propos d'employer des tailles prises dans un sens diamétralement opposé, dans les morceaux de draperies, lorsque les séparations causées par le jeu des *plis*, ne sont pas extrêmement sensibles. Les tailles doivent serpenter suivant les saillies & les enfoncemens des *plis*, & suivre leur profondeur.

PLOMBER *ou* DEVENIR LOUCHE, terme synonime usité parmi les Emailleurs, pour signifier une espece de noir gris comme de la fumée, qui se répand sur l'émail, pendant qu'on le parfond ; lorsqu'on applique l'émail sur une plaque de bas-or, ou sur un autre métal mal préparé.

PLUME. Desseins à la plume. Il faut être bien versé dans l'art du Dessein, pour s'exposer à exécuter des morceaux à la *plume ;* les coups une fois portés, ne s'effacent plus, & il faut avoir la main libre, hardie & assurée. On employe dans les desseins à la *plume* des encres de différentes couleurs ; mais la noire est la plus en usage.

PLUME. Les Graveurs en taille-douce doivent toujours avoir une barbe de *plume* à la main, & la passer à travers l'eau-forte sur l'ouvrage, pendant qu'elle mord, afin de nettoyer la boue ou verdet qui s'amasse dans les hachures, donner à l'eau-forte plus d'action, & voir en même tems si le vernis n'éclate pas en quelqu'endroit.

POCHIS, terme de Gravûre qui signifie l'effet que produisent des traits crevassés & confondus ensemble, qui font un noir aigre, & qui interrompent le repos des masses. La Gravûre n'est deja que trop opposée à ce repos qui doit regner dans les masses, par les petits blancs qu'elle est obligée de laisser entre les hachures & les tailles, sans ajouter encore des aigreurs & des *pochis*, ou trous de noir par l'inégalité de ses tailles. On est quelquefois obligé de boucher toutes les especes de carreaux avec des points, pour parvenir à faire un ton sourd.

POELE est un ustensile de Graveurs ; il est de fer coulé. Il a trois pieds & deux anses, auxquelles sont attachés deux anneaux qui servent à le transporter d'un lieu à un autre. On y met un peu de feu de charbons, couvert de cendres, pour l'entretenir plus égal, & le faire durer plus long-tems. Ce *poële* se met ensuite sous un gril de fer, & sur ce gril la planche que l'on doit encrer pour la faire passer sous la presse. N°. 34.

POINÇON, petit morceau de fer acéré, ou d'acier pur, qui sert aux Sculpteurs, Graveurs en creux & en relief, & à quelques autres Artistes & Ouvriers, pour couper, creuser ou percer. Ils en ont de ronds, de pointus, de gros, de petits, & de différentes formes, selon l'usage auquel on les emploie. La figure de celui dont les Sculpteurs font usage, se voit n°. 46 ; elle en donnera une idée plus juste & plus nette que la description la mieux détaillée.

POINT DE VUE, en termes de Perſpective. *Voyez* PERSPECTIVE.

POINT DE DISTANCE. *Voy.* PERSPECTIVE.

POINT. On appelle ainſi des petites touches ou traits qui ſont employées dans la Mignature & la Gravûre. Il y en a de longs & de ronds ; les premiers tiennent plus des tailles ou coups de pinceaux couchés à plat, & font dans l'un & l'autre genre un ouvrage plus brut & beaucoup moins tendre que les points ronds : ceux-ci ſont propres à finir & à terminer, particulierement les chairs ; le mêlange des uns & des autres forme un empâtement, dont l'effet eſt très-heureux. Les *points* longs conviennent mieux aux chairs des hommes, & les ronds aux chairs des femmes & des enfans ; mais afin qu'ils ne faſſent pas une régularité froide & inſipide, ce qui ne manqueroit pas d'arriver s'ils étoient parfaitement ronds, on tient dans la Gravûre la pointe un peu couchée en les formant. Pour les figures en grand, on fait uſage d'une groſſe pointe qui les rend plus nourris. Les *points* ronds faits à l'eau-forte ſont préférables à ceux de la pointe ſéche, & les *points* longs que l'on y ajoûte au burin, forment un brut pittoreſque très-gracieux. On arrange les *points* longs à peu près comme les briques d'un mur, *plein ſur joint* ; & pour rendre l'ouvrage plus flatteur & plus agréable à la vûe, on *rentre* les *points* ronds au burin ; ſi l'on n'avoit pas cette attention, les chairs paroîtroient galleuſes.

Lorſqu'il s'agit du paſſage inſenſible des lumieres aux ombres, plus on approche des clairs, plus les points doivent être déliés & petits ; ceux de la pointe ſéche, comme faits avec plus de propreté, méritent alors la préférence.

On ſe ſert auſſi quelquefois de *points* longs, ou plutôt de petits bouts de tailles très-courtes, dans les draperies de laine ou autres, lorſqu'on veut les repréſenter groſſieres.

POINTE, outil de fer bien acéré, dont les Sculpteurs en marbre ſe ſervent pour ébaucher leurs ouvrages, après que le bloc a été dégroſſi : c'eſt ce qu'ils appellent *approcher à la pointe*, n°. 47. Après s'être ſervis de cet outil, qui n'a qu'une pointe, ils en emploient un autre, qu'ils appellent *double pointe*, ou *dent de chien*,

parce qu'il a deux pointes : il emporte moins de matiere que la pointe simple. *Félib.*

POINTE est aussi le nom d'un outil de Graveur en taille-douce, avec lequel il trace sur la planche de cuivre, en enlevant le vernis, presque tous les traits des objets qu'il veut faire mordre à l'eau-forte. N°. 48.

On fait ces *pointes* avec des aiguilles à coudre bien trempées, & on choisit pour cet effet celles qui se cassent net quand on veut les courber; on les choisit de différentes grosseurs. Bien des Graveurs leur préferent des bouts de burins usés, que les Coûteliers apprêtent pour cet usage. La maniere de les emmancher est la même que celle des échoppes, dont *voyez* l'article.

La même *pointe* ne pouvant pas servir à former des traits larges, nourris, & des traits déliés, il est absolument nécessaire d'avoir des *pointes* de différentes grosseurs. On leur aiguise d'abord la pointe longue & également déliée; on use ensuite le bout à celles que l'on veut avoir plus grosses, & cette pointe grosse ou déliée s'affute plus ou moins courte, suivant l'inclinaison que l'on donne au manche en les aiguisant. Comme il est très-difficile de les affuter parfaitement rondes, on a imaginé de faire une espéce de petit canal au bout de la pierre à aiguiser, afin qu'en les affutant dans ce canal on puisse leur donner cette rondeur.

POINTE SÉCHE est un nom que l'on donne au burin, pour distinguer les points qu'il forme d'avec ceux de l'eau-forte. Ainsi on dit que les points faits à l'eau-forte sont préférables dans certains cas à ceux de la *pointe séche*.

POINTILLAGE, travail de la Peinture en mignature, qui se fait avec la pointe du pinceau. Le *pointillage* est un travail pénible & fort long; c'est ce qui distingue la Mignature des autres Peintures à détrempe.

POINTILLER, terme de Peinture en Mignature. Travailler de la pointe du pinceau. On *pointille* de différentes manieres, ou à points ronds, ou à points un peu allongés, ou en hachant comme dans la Gravûre, par des traits qui se croisent en tout sens, jusqu'à ce que l'ouvrage paroisse rempli de petits points. Il ne faut jamais *pointiller* avec une couleur beaucoup plus brune

que celle ſur laquelle on *pointille*, ſi l'on veut que les teintes ſe perdent inſenſiblement. Quand on ne fait pas cette attention, l'ouvrage devient ſec & rude, au lieu que la mignature pour être belle doit être moëlleuſe.

POLIMENT, terme d'Emailleurs. Ils diſent que leur ouvrage a pris un beau *poliment* dans le feu, pour ſignifier qu'il eſt devenu bien uni, qu'il a acquis un beau luſtre & un bel éclat.

POLIR, donner du luſtre & de l'éclat. Les Sculpteurs *poliſſent* leurs ouvrages de marbre, pour leur donner la derniere main, ce qui ſe fait avec la potée & l'émeril.

PONCE. On donne ce nom à toute poudre enveloppée & nouée dans un morceau de linge, ou autre étoffe claire, quand elle eſt deſtinée à poncer. Lorſque le fond ſur lequel on veut tranſporter le deſſein, eſt blanc ou de couleur claire, on fait la *ponce* avec du charbon; ſi le fond eſt brun, on emploie de la craie blanche en poudre au lieu de charbon. On paſſe ce nouet ſur des deſſeins, dont les contours & les principaux traits ſont piqués & percés à jour; la poudre qui s'échappe du nouet paſſe par ces piqûres, & laiſſe ſur ce qu'on a mis deſſous, les traits du deſſein piqué. Ce deſſein piqué s'appelle *poncis*, & l'uſage actuel de la *ponce* ſe nomme *poncer*.

PONCER, contre-tirer un deſſein à la ponce. *Voyez* PONCE.

PONCIS, deſſein ou eſtampe dont les contours & les traits principaux ſont piqués à l'aiguille & percés à jour. *Voyez* PONCE.

PONDÉRATION, en termes de Peinture, eſt la même choſe qu'équilibre des corps. Un Artiſte Peintre ou Sculpteur ne peut poſer une figure dans une attitude naturelle, ſans ſuivre les régles que la nature a preſcrites pour les mouvemens du corps humain. Ces régles ſont, que les membres doivent être balancés ſur leur centre dans une égalité de poids, & ils ne peuvent l'être s'ils ne ſe contraſtent les uns & les autres. Léonard de Vinci & quelques autres Peintres ont recueilli certaines obſervations très-judicieuſes à ce ſujet dans leurs Traités de Peinture; ils en ont conclu que la tête doit être tournée du côté du pied qui ſoutient le corps, qu'en ſe tournant elle

ne doit jamais paſſer les épaules; que lorſqu'une figure éléve un bras, toutes les parties de ce côté-là doivent le même mouvement; que la cuiſſe, par exemple, doit s'allonger, & le talon du pied s'élever, &c. *Voyez* le reſte dans leurs Traités.

PORPHYRE, eſpéce de marbre rouge avec des petites taches blanches, d'une dureté qui réſiſte aux outils les mieux trempés. C'eſt la meilleure matiere pour faire les pierres à broyer les couleurs.

PORTANT, en termes d'Imprimeurs en taille-douce, eſt le nom qu'ils donnent à deux piéces de bois qui font parties de la preſſe, & ſur leſquelles roule la table. *Voyez* Presse.

PORTE-CRAYON, petit tuyau d'or, d'argent ou de cuivre, ouvert, fendu & formé à peu près comme une olive vers les deux extrémités, qui ſont garnies d'une petite virole mobile, au moyen de laquelle on fixe fermement les crayons qu'on y met, comme la figure n°. 49 le repréſente. Un bon Deſſinateur & un bon Peintre ne marchent jamais ſans avoir un *porte-crayon* dans leur poche, pour deſſiner tout ce qui les frappe.

Il y a des *porte-crayons* différens de celui que je viens de décrire, & dont j'ai donné la figure; celui-ci eſt le plus en uſage. Les autres ſont ordinairement d'un bois léger, dans lequel on a enchaſſé la pierre de mine ou la ſanguine; on leur donne même ſimplement le nom de *crayon*. Quand on les porte dans la poche, on les tient dans un petit étui de bois, ou d'autre matiere, qu'on appelle alors *porte-crayon*.

PORTRAIRE, PORTRAITURE, vieux mot, qui ſignifioit en général repréſenter quelque objet au naturel; d'où l'on avoit ſans doute fait le terme *Portraiture*, dont quelques-uns font encore uſage, pour dire la repréſentation linéale des objets. On dit, un livre de *portraiture*, pour dire un livre de principes pour apprendre le deſſein.

Portraiture, ſignifioit auſſi en général la *Peinture*, ou l'art de peindre. Jean Couſin, habile Deſſinateur (qui vivoit en 1589, & qu'on peut regarder comme le premier bon Peintre d'hiſtoire de l'Ecole Françoiſe, puiſque ceux qui l'avoient précédé ne s'étoient guères attachés qu'au portrait) a fait

un Traité du Deſſein, qui a pour titre : *la vraye Science de la portraicture.* Les régles qu'il y donne ſont ſuivies encore aujourd'hui par la plûpart des bons Peintres de nos jours.

PORTRAIT, repréſentation en Peinture ou en deſſein ſeulement, ou d'un homme ou d'une femme, faite de maniere à pouvoir, au premier coup d'œil, y reconnoître la perſonne, quand on l'a connue auparavant. On fait des *portraits* en grand, en petit, au craïon, à la plume, au paſtel, à l'huile, à la cire, &c.

Il eſt plus difficile de réuſſir à faire le *portrait* des femmes que celui des hommes, parce qu'elles ont les traits plus délicats, plus déliés, & moins prononcés. Les plus habiles Peintres d'hiſtoire ne ſont pas toujours ceux qui réuſſiſſent le mieux à faire le *portrait*, mais ils y réuſſiſſent cependant mieux qu'un Peintre de *portraits* ne réuſſit à peindre l'hiſtoire.

L'eſſence de l'art à peindre le *portrait* n'eſt pas préciſément de ſaiſir une reſſemblance groſſiere, trait pour trait, un Peintre médiocre peut avoir ce talent; mais elle conſiſte à bien exprimer le véritable tempérament, le caractere diſtinctif, l'air & la phyſionomie des perſonnes, de maniere à y lire ce qu'on lit ſur le viſage même de la perſonne vivante. Chaque perſonne a un caractere diſtinctif qu'il faut ſaiſir, & prendre toujours le moment & la poſition la plus avantageuſe à la perſonne. Il faut donc étudier ce moment; mais il faut ſe donner de garde d'exagérer l'air, l'attitude & le coloris, parce que dans le coloris on connoît le tempérament, & dans l'air & l'attitude on lit le caractere. Apelle, au rapport de Pline, faiſoit ſes *portraits* ſi reſſemblans, que ſur l'inſpection de ſes tableaux les Aſtrologues tiroient l'horoſcope des perſonnes repréſentées. Un Peintre doit ſe régler, pour l'attitude & les ajuſtemens, même pour les airs de tête, à l'âge, au ſexe, au tempérament & à la qualité des perſonnes. Lorſque le modele a quelques défauts, il faut ſçavoir prendre le côté qui n'en a pas, ſi ces défauts ne ſont pas eſſentiels pour faire connoître la perſonne même, & s'ils ſont néceſſaires, on doit les adoucir & les *flatter* un peu; mais cette indulgence ne doit pas être pouſſée au-delà des

bornes, ce feroit un tableau & non un *portrait.* » Si la » perfonne que vous peignez » eft naturellement trifte, » dit M. de Piles, il fe faudra bien garder de lui donner de la gaieté, qui feroit quelque chofe d'étranger fur fon vifage ; fi elle » eft enjouée, il faut faire » paroître cette belle humeur par l'expreffion des » parties où elle agit & où » elle fe montre ; fi elle eft » grave & majeftueufe, les » ris trop fenfibles rendront » cette majefté fade & niaife. «

On dit un *portrait chargé.* *Voyez* CHARGE. Un *portrait flatté* eft celui où l'on a caché les défauts de la perfonne, ou exagéré ce qu'elle a de beau : on dit alors que le *portrait* reffemble en beau. Quand le *portrait* eft bien reffemblant, on dit qu'il eft parlant, qu'il ne lui manque que la parole.

POSER, fe dit en Peinture de toute figure & de tout objet que l'on met devant foi pour peindre ou deffiner d'après. Le Profeffeur de l'Académie en exercice *pofe* tout le mois le modéle. *Voyez* MODELE. On connoît l'habileté, le goût du Profeffeur dans la pofition du modéle.

POSITION, en termes de Peinture & de Deffein, s'entend de l'équilibre d'une figure, & de la bafe fur laquelle elle eft pofée. *Voy.* EQUILIBRE, BASE.

POSTURE, terme qui ne fe dit en fait de Peinture que dans certains cas, comme quand on parle des grotefques : on dit alors les *poftures*, pour dire les attitudes des figures deffinées ou gravées. Dans toute autre circonftance on dit, l'attitude, l'action, la difpofition.

POUF. Terme dont les Sculpteurs fe fervent pour exprimer la qualité du marbre ou du grès, dont les grains font fi mal unis & fi adhérens les uns aux autres, qu'ils s'égrainent ou s'écaillent fous le cifeau. Ils difent alors, ce marbre eft *pouf*, ce grès eft *pouf.*

POUILLEUSE, terme de Gravûre en bois. *V.* CONTRE-TAILLES.

POUSSER, fe dit en Peinture des couleurs qui terniffent l'éclat & la fraîcheur de celles avec lefquelles elles font rompues, ou que l'on a couchées pardeffus. La terre d'ombre & les noirs *pouffent* beaucoup.

Pouffer au noir. Voyez NOIR.

PRECIEUX. Les Peintres appellent un coloris *précieux*, celui qui imite bien les couleurs locales des objets. Le Titien a excellé dans ce genre ; c'est pourquoi M. Félibien dit qu'on trouve dans les tableaux de ce Maître, de la force, de la vivacité, & un *précieux* que l'on admire.

PRECISION, se dit en fait de Dessein, de la correction & de l'exactitude des proportions. On dit, une chose dessinée avec *précision*. *Voy.* CORRECTION.

PRENDRE au voile. *Voy.* VOILE.

PRESSE, en termes d'Imprimeurs en taille-douce, est une machine dont ils se servent pour imprimer les estampes : elle est composée de beaucoup de piéces, dont voici l'énumération avec leur usage. L'explication se trouve aux noms qu'elles portent chacune en particulier.

A. Pieds de la presse dégagés en dessous sur leur longueur, pour mieux poser sur leurs extrêmités. *e.* N°. 50.

B. Jumelles, retenues de chaque côté dans les pieds A, par des tenons chevillés.

C. Bras de la presse.

D. Portans arrêtés aux bras de la presse par des vis.

E. Colonnes qui soutiennent les bras de la presse.

F. Chaperon ou chapiteau de la presse, assemblé à queue d'aronde dans les deux jumelles, où il est encore retenu de chaque côté par deux vis.

G. Sommier arrêté aux deux jumelles par des vis.

H. Rouleau inférieur, qui doit être beaucoup plus gros que l'autre.

I. Rouleau supérieur dans lequel on ajuste la croisée.

K. Croisée servant à tourner la presse.

L. Lieu où se doit placer l'Imprimeur pour marger sa planche.

R. Côté de la presse où l'Imprimeur fait passer la planche.

S. Langes posés sur la planche qui va passer sous le rouleau.

T. Ais ou planche élevée sur quelque chose, pour poser les épreuves à mesure qu'on les tire, quand la table est passée derriere la presse.

V. Autre ais placé sur le chaperon de la presse, où est le papier sur lequel on doit imprimer.

Y. Boîtes dans lesquelles tournent les rouleaux.

Toutes ces piéces se font

de bois de chêne bien ſec & ſain, à la réſerve de la table & des rouleaux, qui doivent être de bois de noyer ſec & ſans aubier. Il faut que tout ſoit de bois de quartier, & non pas de rondin, & que les rouleaux ſoient tournés bien cylindriquement. Si par hazard un rouleau vient à ſe fendre, on l'arrêtera avec des cercles ou viroles de fer, ayant fait auparavant des entailles au bois aſſez larges & profondes pour y faire entrer les viroles, enſorte qu'elle ne déborde point le bois.

PRESTESSE *de la main*, ſe dit en Peinture de l'agilité & de la vîteſſe avec leſquelles un Artiſte conduit ſon crayon ou ſon pinceau. Quand il exécute un morceau en peu de tems, on dit: ce Peintre a une grande *preſteſſe* de main, une *preſteſſe* ſurprenante.

PRIMITIVES. (couleurs) Les Peintres appellent couleurs *principales* celles que les Phyſiciens nomment *primitives*, qui ſont le blanc, le jaune, le bleu, le rouge & le noir: c'eſt avec ces cinq couleurs qu'on peut compoſer toutes les autres, en les rompant enſemble plus ou moins, ſelon les différentes nuances que l'on veut faire. L'impreſſion en couleur eſt fondée ſur les principes de ce mêlange.

M. Gaultier qui a donné pluſieurs piéces gravées en trois couleurs, particulierement des planches d'Anatomie, a fait un Traité ſur l'uſage de ces couleurs *primitives*; on peut le conſulter.

PRINCIPALE. Action *principale*, figure *principale*. Dans un tableau il ne doit y avoir qu'une action & une figure *principales*, les autres doivent lui être ſubordonnées, *& n'être pas ſi frappantes, ſi finies & ſi apparentes*, tant par leurs couleurs que par la place qu'elles occupent dans le tableau. C'eſt un des plus grands défauts d'éteindre & de noyer le *principal* objet dans la foule, & de ne pas lui donner une place, des attitudes, & un caractere *expreſſif*, qui le faſſe diſtinguer au premier coup d'œil. La même régle a lieu dans chaque grouppe particulier.

On dit auſſi, *couleurs principales*; ce ſont celles que les Phyſiciens appellent *primitives*. Les uns en comptent cinq, les autres n'en admettent que trois, dont on peut former toutes les autres; mais le plus habile Artiſte ne ſçauroit même avec

les cinq couleurs, dites *principales*, imiter parfaitement toutes les nuances des couleurs locales des objets réels de la nature, il faut nécessairement qu'il ait recours aux couleurs nuancées que la nature elle-même a formées.

En fait de Perspective on appelle *point principal* le point de vûe, & *ligne principale* celle qui est supposée menée du pied du spectateur au bas du tableau, & parallelement au rayon *principal*, qui partant de l'œil du spectateur, va aboutir au point de vûe. *Voyez* PERSPECTIVE.

PRINCIPE, régles & *maximes* sur lesquelles un Art est fondé, & qu'on ne sçauroit exercer si on les ignore. En fait de Peinture, on appelle *principes* les commencemens du Dessein que l'on donne aux Eléves. Les vrais principes de la Peinture consistent dans l'étude & l'imitation exacte de la belle nature, tant pour le dessein que pour le coloris.

PROCHE, en termes de Peinture, se dit de ce qui est opposé aux lointains. Les *proches* d'un tableau sont les objets qui sont sur le devant; ils doivent être terminés, finis & bien prononcés, au lieu que les lointains ne doivent être, pour ainsi dire, que croqués. *De Piles*.

PROFESSEUR. L'Académie de Peinture & de Sculpture a douze *Professeurs*, qui doivent chacun son mois poser le modéle dans la salle, où les Eléves de cette Académie travaillent d'après nature pour se perfectionner dans le Dessein. Ces *Professeurs* corrigent les desseins, & en font connoitre les défauts aux Eléves commis à leurs soins. Il y a dans cette Académie une leçon tous les jours non chommés; elle commence vers les cinq heures du soir, & dure deux heures.

Il y a de plus un Professeur pour la Géométrie & la Perspective, un pour l'Histoire, & un pour l'Anatomie. *Voyez* ACADÉMIE, ELEVE.

PROFIL, se dit d'une figure vûe de côté, ou d'une tête dont on ne voit que la moitié, c'est-à-dire un œil, une joue, une oreille, &c. comme on les fait ordinairement dans les médailles. On dit qu'Apelle inventa le premier l'art du *profil*, pour cacher la difformité du Prince Antigone, qui n'avoit qu'un œil. Pline qui fait cet honneur à Apelle, ignoroit

ſans doute que l'Art du Deſſein a commencé par un *profil*, s'il eſt vrai, comme on l'avance, qu'une fille donna naiſſance à cet art, en traçant ſur un mur le *profil* du viſage de ſon amant, porté en ombre ſur ce mur, parce qu'il ſe trouvoit entre lui & la lumiere d'un flambeau.

On appelle auſſi *profil* la coupe ou ſection perpendiculaire d'un bâtiment. On dit, une vûe de *profil*, une tête de *profil*; faire un *profil*, *&c.*

PROFILER. Deſſiner, peindre, ſculpter, graver une tête de profil.

PROJECTION, en termes de Perſpective, eſt la repréſentation de l'apparence de la ſituation de certains corps, tels qu'ils paroîtroient en nature ſi on les regardoit d'un certain point.

PROJET. Les Auteurs du Dictionnaire de Trévoux diſent qu'on dit en Peinture d'une figure croquée, que ce n'eſt qu'un ſimple *projet*. Ce terme n'eſt cependant pas d'uſage; on dit, que ce n'eſt qu'une *penſée*, & non pas que ce n'eſt qu'un *projet*. Mais on peut dire, & l'on dit de l'eſquiſſe ou du deſſein d'une coupole, d'un plafond & de tout autre grand ouvrage de cette eſpéce, que c'eſt un *projet*.

PRONONCER, terme de Peinture employé par métaphore, pour dire deſſiner d'une maniere bien marquée, & exprimer avec fermeté & déciſion les contours, les pieds, les mains & les autres parties d'une figure, ou de tout autre objet, de façon à les faire connoître clairement. C'eſt comme dans le langage, articuler chaque parole du diſcours. Il ne ſuffit pas cependant de bien *prononcer* toutes les parties d'un tableau pour faire un beau morceau, il faut auſſi que toutes les parties en ſoient bien liées, & que pour vouloir trop les *prononcer*, on n'en rende pas les contours ſecs & rudes ou meſquins.

PROPORTION, ſe dit des meſures relatives des différentes parties du corps humain, & du rapport de grandeur d'un objet avec un autre, deſſinés ou peints dans le même tableau. Pluſieurs Auteurs célébres ont traité de ce rapport des parties du corps humain les unes avec les autres. Paul Lomazze en parle fort au long, mais d'une maniere très-obſcure. M. de Piles, dans ſon Commentaire ſur du Freſnoy, a remarqué

marqué en général sur les plus belles antiques les *proportions* suivantes ; ce sont celles que l'on suit le plus communément.

Les Anciens ont pour l'ordinaire donné huit têtes à leurs figures, quoique quelques-unes n'en ayent que sept. Mais l'on divise la figure communément en dix faces, depuis le sommet de la tête jusqu'à la plante des pieds, dans les personnes qui ont tout leur crû. Depuis le sommet de la tête jusqu'au front, est la troisiéme partie de la face, qui commence à la naissance des cheveux sur le front, & finit au bas du menton.

La face se divise en trois parties égales ; la premiere contient le front, la seconde le nez, la troisiéme la bouche & le menton.

Depuis le menton jusqu'à la fossette d'entre les clavicules, deux longueurs de nez. De la fossette au bas des mammelles, une longueur de face. Du bas des mammelles au nombril, une face. Du nombril aux parties naturelles, une face. Des parties naturelles au-dessus du genouil, deux faces. Le genouil contient une demi-face. Du bas du genouil au coude-pied, deux faces. Du coude-pied au-dessous de la plante, demi-face.

L'homme étendant les bras, est, du plus long doigt de la main droite au même doigt de la main gauche, aussi large qu'il est long. D'un côté des mammelles à l'autre, deux faces. L'os du bras, dit *humerus*, est long de deux faces, depuis l'épaule jusqu'au bout du coude. De l'extrêmité du coude à la premiere naissance du petit doigt, l'os appellé *cubitus*, avec la partie de la main, contient deux faces.

De l'emboîture de l'omoplate à la fossette des clavicules, une face. Si vous voulez trouver votre compte aux mesures de la largeur depuis l'extrêmité d'un doigt à l'autre, en sorte que cette largeur soit égale à la longueur du corps, il faut remarquer que les emboëtures du coude avec l'*humerus*, & de l'*humerus* avec l'omoplate, emportent une demi-face, lorsque les bras sont étendus.

Le dessous du pied est la sixieme partie de la figure.

La main a la longueur d'une face. Le pouce la longueur d'un nez. Le dedans du bras depuis l'endroit où se perd le muscle pectoral, qui fait la mammelle, jus-

qu'au milieu du bras, quatre nez. Depuis le milieu du bras jusqu'à la naissance de la main, cinq nez. Le plus long doigt du pied a un nez de long. Les deux bouts des mammelles & la fossette d'entre les clavicules de la femme, font un triangle.

Pour les largeurs des membres, on ne peut guéres en donner de mesures bien précises, parce qu'on les change selon les qualités des personnes, & selon le mouvement des muscles.

Quant aux proportions rélatives à la largeur du corps de l'un & de l'autre sexe, elles se prennent sur la division de la tête en quatre parties, dont chacune se sou-divise en douze, que l'on appelle *minutes*. Les voici telles qu'on les suit aujourd'hui, prises d'après l'Antique.

La tête d'un homme au plus large des os de l'attache des joues aux oreilles, a deux parties, trois minutes.

La tête d'une femme, deux parties, deux minutes.

La largeur du corps y compris les épaules, huit parties, huit minutes.

Pour les femmes, sept parties.

Largeur au-dessous des mammelles pour l'homme, cinq parties, cinq minutes.

Aux femmes, quatre parties, dix minutes.

Largeur des hanches aux hommes, cinq parties, trois minutes.

Aux femmes, six parties, deux minutes.

Le plus gros de la cuisse des hommes a deux parties, dix minutes.

Celle de la femme a trois parties.

Largeur du genou aux hommes, une partie, neuf minutes.

Celui des femmes, deux parties.

Le plus gros de la jambe ou du mollet aux hommes, deux parties, une minute.

Aux femmes, deux parties.

La largeur de la cheville du pied de l'homme, une partie, trois minutes.

Celle de la femme, une partie, trois minutes.

Le plus large du pied, pris de la premiere attache ou jointure du gros orteil au petit doigt, une partie sept minutes dans les hommes, & une partie six minutes dans les femmes.

Le plus large de l'avant-bras des hommes, une partie, dix minutes.

Celui des femmes, une partie, neuf minutes.

Le bras dans sa plus gran-

de largeur a une partie sept minutes dans les hommes, & dans les femmes une minute de moins.

Le poignet d'un homme, une partie, une minute.

Celui des femmes, une partie.

La main des hommes, une partie, huit minutes.

Celle des femmes, une partie, six minutes.

Ces proportions sont tirées du Traité de Gérard Audran : ce sont celles du moyen âge. C'est aux Artistes à les varier selon les différens caracteres d'âge dans les deux sexes, & suivant les dégrés de délicatesse ou de force, qu'on doit raisonnablement supposer dans les personnages, conformément à leurs états & conditions.

Jean Cousin, qui passe pour un grand Dessinateur, donne des proportions du corps humain un peu différentes de celles que nous venons de rapporter : bien des Peintres les suivent encore. Les voici telles qu'on les trouve dans son Livre de *la vraie Science de la Pourtraicture décrite & démontrée.*

La longueur du corps, tant de l'homme que de la femme, se partage en huit parties égales, l'une desquelles est la longueur de la tête, prise depuis le sommet jusqu'au bout du menton. On appelle en conséquence chaque mesure, une *tête* ou une *mesure de tête.* Depuis le sommet de la tête jusqu'au bout du menton, une partie. Depuis le menton jusqu'aux bouts des mammelles, une tête, qui fait la seconde partie. Depuis les bouts des mammelles jusqu'au nombril, la troisieme partie. Depuis le nombril jusqu'aux parties naturelles, la quatrieme. Depuis les parties naturelles jusqu'à la moitié de la cuisse, la cinquieme. La sixieme, depuis la moitié de la cuisse jusqu'au genouil. La septieme, depuis le genouil jusqu'au bas du gras de la jambe ; & la huitieme, depuis le gras de la jambe jusqu'au bas du talon.

Ces huit mesures s'observent aussi depuis l'extrémité du doigt du milieu d'une main, jusqu'au bout du doigt de l'autre main, lorsque les bras sont étendus en croix.

Les proportions ne sont pas les mêmes dans les enfans. Leur corps n'a que cinq mesures de tête. Trois depuis le sommet de la tête jusqu'aux parties naturelles, & deux depuis les parties naturelles

jusqu'à la plante des pieds. Une mesure depuis le bout du doigt du milieu, jusqu'au coude; une depuis le coude jusqu'à la jointure de l'*humerus*; une depuis cette jointure jusqu'à la même jointure de l'autre bras; une depuis cet endroit jusqu'au coude de ce même bras, & une cinquieme depuis ce coude jusqu'à l'extrémité du doigt du milieu. Une mesure de tête pour la largeur du corps vers les fausses côtes. Le haut de la cuisse a de largeur le tiers de deux mesures de tête. Le genouil a de largeur l'espace qui se trouve depuis l'œil jusqu'au menton. Le bas de la jambe & du bras sont la mesure de la moitié du col; le col, celle de la moitié de la tête.

Les mesures de l'homme, de la femme & de l'enfant, sont les mêmes par derriere que par devant.

L'homme représenté de côté, a cinq longueurs de nez de largeur, depuis le milieu de l'estomac jusqu'à l'omoplate, ou palleron de l'épaule : quatre mesures de nez, ou une tête à l'endroit des hanches. La cuisse par le haut a une mesure de tête; (quelques-uns ne lui donnent que trois mesures de nez.) Le genouil a la grosseur du col; la jambe en a la moitié à l'endroit de la cheville, de même que le poignet. Le pied a la longueur d'une tête. La tête vûe de côté, a une troisieme partie de nez, de plus que la tête vûe de front.

La femme vûe de côté, de même que l'enfant, ont les mêmes mesures de longueur, que lorsqu'on les voit par devant ou par derriere. Mais quant à la largeur, la femme a la longueur d'une tête, & $\frac{1}{3}$ à l'endroit des mammelles & des hanches. Le milieu du corps n'a qu'une tête de largeur. La grosseur de la cuisse au-dessous de la fesse, est aussi de la mesure d'une tête; les genoux de la grosseur du col; les poignets & le bas de la jambe, de la longueur du nez.

Le corps de l'enfant est de la grosseur d'une tête; la grosseur de la cuisse est de la grandeur du visage. La main a de longueur, depuis le menton jusqu'aux yeux; & le pied, depuis le commencement du front jusqu'à la bouche.

La longueur de la tête des hommes, des femmes & des enfans, se partage en quatre parties, dont le sommet de la tête jusqu'au front,

occupe la premiere ; le front remplit la ſeconde ; le nez eſt contenu dans la troiſieme, & la bouche avec le menton font la quatrieme. On partage cette quatrieme en trois parties, & la bouche ſe forme ſur la premiere diviſion du côté du nez. Les yeux ſont poſés ſur la ſeconde diviſion de la tête, dont la largeur a au-deſſus des ſourcils la longueur du diamêtre du cercle, dont la circonférence paſſe par le ſommet de la tête & le deſſous du nez. Cette ſeconde diviſion, où l'on fait les yeux, ſe partage en cinq parties égales : celle du milieu fait la largeur du nez, qui deſcend juſqu'à la troiſieme, & la largeur de chaque partie, qui joint celle qu'occupe le nez, marque préciſément la grandeur de l'ouverture de chaque œil, dont la prunelle occupe le tiers.

Les oreilles occupent en longueur la partie qui ſe trouve entre la ligne ſur laquelle on a formé les yeux, & celle qui termine le bout du nez. On place les oreilles ſur les côtés de la tête, éloignées de l'œil de l'eſpace qui ſe trouve depuis la ligne ſur laquelle on a fait les yeux, juſqu'à celle ſur laquelle on a formé la bouche.

La grandeur de la bouche ſe meſure depuis le coin d'un œil du côté du nez, juſqu'à la prunelle de l'autre.

Le pied, comme nous l'avons dit, a la longueur d'une tête ; le coude-pied a un nez ½ de haut. On partage le pied en quatre parties égales ; la premiere forme le talon, la ſeconde & la troiſieme forment la plante ; ſur le commencement de la quatrieme on forme le petit doigt, dont le bout ne doit pas excéder la premiere jointure du gros orteil, qui ſe trouve à l'oppoſite. Les autres doigts ſe forment ſur la même partie, & augmentent chacun de la longueur de leur ongle. Ceci doit s'entendre du pied vû de côté ; quand on le voit de front, il y a d'autres meſures à prendre, qui dépendent des régles du raccourci. On trouve ces régles dans les Ouvrages qui ont été faits ſur ces matieres ; le Livre de Jean Couſin, que nous avons cité, en donne beaucoup d'exemples.

PROPRETÉ ſe dit en Peinture, de la netteté des contours, de l'attention ſcrupuleuſe dans la conduite du crayon, pour former les traits,

& les hachures dans un sens plutôt que dans un autre, du soin avec lequel un Artiste s'applique à finir, à terminer son ouvrage. Ainsi *propreté* est souvent un terme de critique : mais en fait de Gravûre, c'est faire l'éloge d'une piece, que de dire qu'elle est travaillée avec *propreté*. Il signifie un certain arrangement & une netteté de tailles & de hachures qui font un effet merveilleux, quand elles sont employées à propos, & mêlées avec d'autres travaux plus libres, selon le goût & le caractere des choses. C'est même la perfection de la Gravûre, parce que cette opposition de differens travaux ne sert qu'à la faire valoir davantage ; c'est aussi ce qui fait tant estimer les morceaux de Corneille Vischer, parce qu'on y voit en même tems ce que le plus beau burin a de flatteur, joint à ce que l'eau-forte a de plus pittoresque. *Bosse.*

PUISSANS (contours). *Voyez* CONTOURS.

PUPISTRE est un meuble de Graveurs en taille-douce, sur lequel il pose sa planche, pour la graver au vernis mol, & conserver ce vernis exemt de froissure & des rayes dont il est fort susceptible, lorsqu'on le touche avec quelque chose de dur. Le dessous de ce *pupître* est fait comme ceux dont on se sert communément, pour poser le papier, lorsqu'on écrit ; aux deux côtés A B, on attache deux tasseaux sur les bords, & l'on met en travers plusieurs ais minces & étroits, dont les deux bouts posent sur ces tasseaux, & l'on s'appuye sur ces ais minces, pour travailler. On en peut couvrir toute sa planche, & ne découvrir que l'endroit où l'on veut graver, à mesure qu'il en est besoin. N°. 51.

PUR se dit du trait des contours, & des proportions. Les figures antiques étoient en général des ouvrages *purs*, particulierement celle de Polyclete, qui fut appellée, *la Régle*.

PURETÉ ; grace & vérité dans les proportions, les contours & le jet des draperies. *Voyez* PUR.

PURETÉ DE COULEURS. Elles sont pures, lorsqu'elles conservent toute la force qu'elles ont naturellement, & qu'elles ne sont point salies par d'autres, ou par la privation de la lumiere, ou par la réflexion des objets voisins.

Q.

QUADRE de tableau. *Voyez* Bordure.

QUARRÉ; terme en usage dans toutes les Ecoles de Peinture, pour signifier le trait des parties plates, ou qui ne sont pas absolument arrondies dans les contours du corps humain.

Les formes qui tendent au *quarré*, sont sensibles partout où les os sont plus près de la peau, ainsi que dans l'étendue des muscles plats. Les rondes paroissent aux parties charnues, ou chargées de graisse.

Ces formes *quarrées* n'ont point d'angles vifs; ces angles y ont toujours quelque arrondissement.

Plus de dureté où paroissent les os, oblige de donner au premier trait plus de fermeté, & l'on passe légerement sur les parties rondes, qui sont plus tendres. Les côtés destinés pour les ombres & les insertions des muscles, demandent une plus forte expression: mais elle ne doit être plus vive, que dans ce qui caractérise l'ensemble des grandes parties; celles qui sont plus petites, veulent être moins sensibles à mesure qu'elles diminuent de volume, si ce n'est dans le cas où ces petites parties auront aussi des os: alors elles demandent la premiere fermeté, sans vouloir rien perdre de leur détail. C'est de cette façon qu'il faut traiter les pieds, les mains & les têtes. *Voyez* pour les âges dans l'article du *Dessein*.

QUARREAU. *Voyez* Carreau.

QUITTÉE, en termes de Gravûre, se dit des tailles, & signifie la même chose que *brisée*, dont *voyez* l'article.

R.

RACCOMMODER un tableau. *Voyez* Reparer.

RACLOIR; outil de Graveurs en maniere noire, composé d'une bande d'acier large environ d'un pouce, épaisse de deux lignes D, ayant le bout E pointu, & le bout opposé emmanché dans du bois. On l'aiguise sur le plat de son plus large côté, afin que l'angle qu'il fait avec les deux petites faces du bout, soit toujours mordant. Il sert à enlever & racler le grain fait avec le *berceau*. N°. 52.

On pourroit donner le

nom de *racloir* a un instrument que Messieurs de Caylus & Majault ont imaginé pour préparer les planches, soit pour leurs peintures à l'encaustique, soit pour leurs peintures à la cire : voici comme ils le décrivent, pag. 123 de leur Ouvrage. Cet outil est composé d'une lame d'acier & d'un manche rond, qui chacun ont trois pouces de longueur : la lame qui a un pouce deux lignes de large, est coupée en biseau d'un côté ; la partie opposée au biseau, a des sillons très-serrés, qui lorsque l'outil est aiguisé du côté du biseau, forment des pointes très-aiguës. Cet outil passé diagonalement sur les planches, forme un grain qui ressemble à celui de la toile. N°. 53.

RACORDER ; remettre au ton. L'art de bien réparer un tableau gâté, consiste non seulement dans la touche, mais à sçavoir *racorder* les tons des teintes & demi-teintes de maniere que la couleur nouvelle s'accorde parfaitement avec la vieille, & qu'elle ne change plus. Il faut pour cet effet *tenir* les teintes nouvelles un peu plus claires que les anciennes du tableau, y mettre le moins d'huile qu'il est possible, & tâcher de deviner celles que le Maître a employées. Il faut aussi éviter de faire usage des couleurs qui sont sujettes à changer. La meilleure maniere d'y réussir, est de réparer les tableaux avec des couleurs à la cire. *Voyez* ENCAUSTIQUE, & la Préface.

Accorder un tableau, c'est proprement y répandre & y mettre l'harmonie des couleurs, & donner à chaque partie le ton juste qu'elle doit avoir. On accorde le tableau, pour le finir. Il faut avoir de l'art & de l'intelligence dans la manœuvre, pour que les couleurs fraîches paroissent ne faire qu'un tout avec celles qui sont séches & couchées depuis long-tems ; sans quoi les dernieres couchées pour réparer les endroits gâtés du tableau, seroient tache. C'est cette manœuvre, qu'on appelle *racorder*, qui differe par conséquent de la premiere, par laquelle on accorde tous les tons, pour l'harmonie générale du tableau. La Peinture à la cire de Messieurs de Caylus & Majault a le grand avantage de ne pas exposer l'Artiste à l'inconvénient des taches du repeint ordinaire. Un tableau fait suivant leur

méthode, peut être repeint autant & aussi souvent qu'on le veut, & les couleurs nouvelles se lient & s'incorporent toujours avec les anciennes. *Voyez* notre Préface.

RACOURCI; terme de Peinture qui se dit des figures & de leurs membres, qui sont représentés dans un dessein ou tableau, non pas proportionnellement à la longueur des autres parties, mais telles que la Perspective nous les fait appercevoir.

Les *racourcis* font rarement un bon effet dans un tableau; ils sont très-difficiles à faire, & souvent ne paroissent pas naturels. On doit les éviter le plus qu'il est possible; ils sont cependant nécessaires dans les plafonds & dans les figures représentées en l'air; c'est pourquoi un Peintre ne doit pas négliger d'en apprendre parfaitement les régles. Jean Cousin en a donné de fort bonnes dans son Livre intitulé, *la Science de la Portraicture.* Les Graveurs doivent s'étudier particuliérement à former des tailles convenables à l'expression les *racourcis*; car s'ils ignorent la Perspective, ils courent risque de prendre souvent les tailles à contre-sens.

RADIAL. Les Peintres anciens donnoient aux Dieux & aux Princes des couronnes *radiales.* C'étoient des especes de gloires ou cercles de lumiere, dont ils environnoient leurs têtes, & ces gloires étoient formées par des rayons qui sembloient partir du tour de la tête des figures. On en met encore aujourd'hui au tour de la tête des Saints, & on appelle ces sortes de couronnes, *auréoles.* Outre ces *auréoles*, on représentoit encore les Dieux & les Princes avec des couronnes *radiales*, c'est-à-dire que le cercle de la couronne etoit surmonté d'espece de rayons au lieu des fleurs-de-lys ou de fleurons, dont on les orne aujourd'hui.

RAFRAISCHIR; donner un éclat nouveau. Les Peintres & les Brocanteurs *rafraîchissent* les vieux tableaux, en les nettoyant, en les retouchant dans les endroit gâtés ou passés, & en y passant ensuite quelques couches de vernis qui fait revivre les couleurs. *Voyez* REPARER.

RAGOUST. On dit, ce Peintre a un bon *ragoût* de couleurs, pour dire que

ſon coloris eſt beau vif, gracieux, chaud, & qu'il flatte l'œil du ſpectateur, comme un bon ragoût flatte le ſens du goût.

RAJACE. Les Sculpteurs appellent pierre *rajace* ou *rapaſſe*, une pierre dure, blanche & de beau grain, dont on ignore aujourd'hui les carrieres. On en faiſoit autrefois de fort belles figures.

RAINCEAU, terme en uſage parmi les Sculpteurs & les Architectes, pour ſignifier des petites branches d'arbres, de plantes ou feuillages. On employe les *rainceaux* dans les chapiteaux des colonnes de quelques ordres d'Architecture.

RAIS DE CŒUR; terme dont les Sculpteurs & Architectes ſe ſervent, pour ſignifier certains ornemens de Sculpture, qui repréſentent des eſpeces de fleurons, & que l'on met ſur les moulures qu'on appelle *talons*.

RAPASSE. *Voyez* Rajace.

RAPE; outil d'acier, taillé en forme de lime arrondie par les deux bouts: les Sculpteurs s'en ſervent, lorſque le ciſeau a fait ſon office. La *rape* eſt alors employée pour finir. Il y en a de droites, de coudées & de piquées de différentes groſſeurs. On trouvera la figure d'une de ces *rapes* propres aux Sculpteurs, N°. 54.

La plûpart des autres ſont communes aux Sculpteurs & aux Menuiſiers. La *rape* differe de la lime, en ce qu'elle eſt piquée au ciſelet ou au burin, & la lime eſt coupée avec un outil tranchant.

RAPORT; ouvrage de *raport*, ou de pieces *raportées*. La moſaïque eſt un ouvrage de *raport*. *Voyez* Mosaïque.

RAPORTER; travailler de pieces de raport. *Voyez* Mosaïque.

RARE; qui n'eſt pas aiſé à trouver, qui n'eſt pas commun. Les ouvrages des grands Maîtres ſont chers & très-eſtimés, tant par leur propre mérite, que parce qu'ils ſont *rares*. Ce Curieux a un morceau *rare*; dans ce dernier ſens, il ſe prend quelquefois pour ſignifier beau, excellent.

RARETÉ; terme qui ſignifie en général des choſes curieuſes, & qui ne ſont ſouvent eſtimées belles, que parce qu'elles ne ſont pas communes. Le cabinet du Roi eſt rempli de *raretés*.

RÉAGAL ; minéral qui est un orpin rouge naturel, & qui a les mêmes qualités : on en trouve aussi d'artificiel, & ce dernier est le plus commun. On l'employe quelquefois dans la Peinture ; mais son usage est dangereux, parce que c'est un violent poison. Il est sujet à noircir, comme l'orpin ; mais beaucoup moins. Il gâte cependant les couleurs avec lesquelles on le romp.

REBROYER ; réduire en poudre plus menues, en parties plus subtiles. Les Marchands de couleurs ne les broyent aujourd'hui que très-grossierement ; un Peintre un peu soigneux doit les *rebroyer* avant de s'en servir. Un tableau bien fini, & qui a été un peu gâté, ne doit être retouché qu'avec des couleurs *rebroyées*.

RECUEIL ; c'est, en termes de curieux, un assemblage de tableaux, d'estampes, ou d'autres curiosités, fait avec choix & goût. M. Crozat avoit fait le plus beau *recueil* d'estampes & de desseins qu'on eût vû jusqu'à lui.

RECHAMPIR. *Voy.* ÉCHAMPIR.

RECHAUD. Ustensile de fer ou de cuivre. Il est composé de trois pieds de fer, posés à égale distance les uns des autres autour d'une bande de fer épaisse d'une ligne, pliée en rond, & plus ou moins large, selon la hauteur que l'ouvrier veut donner au foyer du réchaud, qui est composé d'une grille de petites barres de fer pour soutenir le charbon. Au-dessous de cette grille est une plaque de fer ou de cuivre, soutenue par les trois pieds à un pouce de terre ; elle sert de cendrier, pour recevoir les cendres.

Les Graveurs s'en servent pour faire chauffer les planches de cuivre qu'ils veulent graver à l'eau-forte, afin qu'étant échauffées à un certain dégré, ils puissent y étendre le vernis dur ou le vernis mol sur lequel ils dessinent leurs figures.

Les Anciens se servoient de *réchauds* pour faire fondre la cire appliquée sur les murailles, comme le dit Vitruve. Il est vraisemblable que la Peinture Encaustique avoit donné lieu à cette pratique, & que le *réchaud* étoit compris dans le nombre des instrumens connus chez les Peintres Grecs, sous le nom de *Cauteria*. Cet instrument devient encore nécessaire pour l'exécution de la Peinture à l'encaustique, que Mrs

de Caylus & Majault ont si heureusement retrouvé de nos jours. *Voyez* la Préface.

RECHERCHÉ, en termes de Peinture & de Sculpture, se dit d'un morceau extrêmement fini, dont toutes les parties sont travaillées avec grand soin. On dit encore, ce Peintre a un pinceau bien *recherché*, quand on veut dire qu'il adoucit, perfectionne, termine & caresse la touche, par des soins & des recherches qui n'alterent point le trait. On dit quelquefois, *un sujet recherché*, pour dire un beau sujet, un sujet d'un beau choix.

RECHERCHER, terme de Peinture & de Sculpture, qui signifie donner une plus grande perfection à un ouvrage. Quand un tableau est achevé, on le *recherche*, en donnant à certaines parties plus de force, en réhaussant les jours, en fortifiant les ombres, en adoucissant par des glacis & des demi-teintes légères, des endroits qui sans cela paroîtroient trop durs. On *recherche* une statue, en réparant, en finissant, en terminant avec soin jusqu'aux plus petites parties.

RECHERCHER, se dit plus encore des ouvrages d'ornement sur quelque Nation que ce soit, & faits au ciselet. *Voyez* ACCORDER.

RECUITE. Les Peintres sur verre disent que la *recuite* s'avance, lorsqu'ils voyent que les piéces de verre peintes & mises dans le fourneau se *parfondent*.

RECULER. *Voyez* ÉLOIGNER.

REDUCTION, se dit en termes de Dessein, de la maniere de copier un dessein en proportions plus petites que l'original, par les moyens expliqués dans l'article REDUIRE.

REDUIRE, en termes de Peinture, c'est diminuer un dessein en le copiant, mais toujours en conservant les proportions relatives de chaque partie du sujet.

On réduit les desseins de diverses façons, soit en traçant légerement avec un crayon, sur tout le tableau ou dessein, un certain nombre de carreaux, que l'on répéte en même nombre sur le papier où l'on doit faire la copie, en les faisant cependant plus petits, à proportion que l'on veut faire un dessein plus petit, ou en les faisant plus grands, si on veut la copie plus grande,

L'on dessine ensuite son trait à vûe d'œil, faisant bien attention de placer chaque partie de l'original dans le carreau qui lui répond sur la copie : c'est ce qu'on appelle *réduire aux carreaux.*

M. Langlois, faiseur d'instrumens de Mathématiques, célébre par sa grande capacité, a perfectionné une machine appellée *le Singe*; extrêmement commode pour ces sortes de réductions, & prendre le trait des desseins & des estampes, même sans sçavoir dessiner. Mais quelque perfection qu'on ait donné à cet instrument, ses effets sont si inférieurs à ce que peut faire à vûe un bon Dessinateur, que l'œil connoisseur & un homme de goût ne sçauroient en être flattés. Les Peintres appellent *graticuler* la maniere de réduire au moyen des carreaux. *V.* cet article.

REFLET. Félibien écrit mal-à-propos *reflais.* Terme de Peinture, qui signifie une lumiere réfléchie sur un corps par les objets voisins : c'est comme un rejaillissement des rayons, qui emportent avec eux sur le corps qui les reçoit, une couleur empruntée de l'objet qui les renvoie. Les *reflets* font des effets charmans dans un tableau, & y sont absolument nécessaires pour en augmenter & perfectionner l'harmonie. Les effets du *reflet* doivent être différens en couleur & en force, selon la différence des dégrés d'éclat & de vivacité de la lumiere, suivant la matiere, la disposition & la proximité relative des objets. Le meilleur moyen de les exprimer, est de les peindre d'après nature. Dans la Gravûre les *reflets* doivent être aussi extrêmement tendres, & veulent être gravés avec une pointe plus fine que celle dont on fait usage pour les ombres.

REFONDRE le trait; c'est, en termes de Graveurs en taille-douce, faire réchauffer la planche sur laquelle on a calqué le dessein avec du papier qu'on brûle dessous, pour empêcher que ce trait ne s'efface. On remue de tems en tems le cuivre, pour qu'il ne chauffe pas plus dans un endroit que dans l'autre, & que le vernis ne brûle point. Quand on le voit fondu également par-tout, on retire la planche, & on la laisse refroidir.

REGARD. On appelle *regards* deux tableaux ou deux estampes dans les-

quels ſont repréſentés différens portraits, différens ſujets ou différentes figures, mais de même grandeur, & de maniere que les figures ſoient placées comme ſi elles ſe regardoient. *Voyez* PENDANT.

REGLE, en fait de Peinture, ainſi que pour les autres arts, ſignifie les principes reconnus vrais & conſtans, que l'on propoſe & que l'on doit ſuivre quand on veut pratiquer les arts. Toutes les *régles* réunies, forment ce que nous appellons *Théorie*. Il ſe trouve quelques circonſtances dans leſquelles on peut s'écarter des *régles* générales ; mais il faut avoir aſſez de goût, de ſçavoir & de talent pour ne pas outrer la licence, & pour prévoir que l'ouvrage plaira davantage. Un Artiſte qui feroit trop ſcrupuleux obſervateur des *régles* dans toutes les parties d'un ouvrage, en feroit un à la vérité régulier, mais ſouvent dur, ſec & deſagréable. La *régle* de toutes les *régles* eſt de faire un ouvrage qui plaiſe à tous.

Paul Lomazze, Leonard de Vinci, du Freſnoy, &c. ont fait des Traités de Peinture, pour donner les *régles* de cet Art.

REGLE, ſtatue de Policlete, que les Anciens avoient ainſi nommée à cauſe de ſa perfection. *Voyez* BEAUTÉ, PROPORTION.

REGLE, inſtrument dont ſe ſervent tous les Artiſtes & les Ouvriers qui ont beſoin de tracer des lignes droites. C'eſt un petit ais mince, plus ou moins large & plus ou moins long, ſelon la fantaiſie de celui qui le fait faire. On en fait auſſi de cuivre, d'argent, &c. Pour connoître ſi une *régle* eſt exacte, il faut appliquer ſucceſſivement ſes deux plus longs & plus minces côtés ſur un plan bien dreſſé, bien poli, & pour le moins auſſi long que la *régle* : ſi les côtés de la *régle* touchent dans tous leurs points au plan ſur lequel ils ſont appliqués, la *régle* eſt exacte.

Quand on veut ſe ſervir de la *régle* pour tracer des lignes à la plume, ou autre inſtrument équivalent chargé de liqueur colorée, cette *régle* doit avoir un côté figuré en moulure, afin de ne pas maculer le papier ou les autres ſur leſquelles on tire ſes lignes, qui ſans cela ne ſeroient pas nettes. *Voyez* le n°. 56. On applique le côté où eſt la moulure ſur le papier, & la plume ſuit la régle.

REGRATTER, en termes de Graveurs en taille-douce, se dit d'une planche déja gravée, dont on efface les traits, & que l'on repolit pour y graver autre chose.

REGRAVER, effacer des traits de Gravûre pour leur en substituer d'autres. On est obligé de *regraver* une planche lorsqu'on a oublié quelque chose, ou qu'on veut y ajoûter ou changer après que les planches sont formées par l'eau-forte. Le moyen de le faire sûrement se trouve dans le livre intitulé, *Maniere de graver à l'eau-forte & au burin*, pag. 95. édition de 1745.

REGROSSIR, terme de Graveur en taille-douce, qui se dit de tailles & hachures. Il signifie la même chose qu'élargir ; ce qui se fait en passant l'*échoppe* dans les traits que la pointe n'a pas fait assez gros & assez larges. *Bosse*.

REGULIER, exact, qui est fait conformément aux régles. On dit, un dessein *régulier*, une figure *réguliere*.

REHAUSSER, en termes de Peinture, signifie donner plus de clair aux jours & plus d'obscurité aux ombres. Quand un tableau est fini, on le *rehausse* en donnant quelques coups de pinceau sur les lumieres avec une couleur plus brillante, qui fasse sortir ces parties.

En Sculpture on dit, *rehausser* un bas-relief, c'est lorsque sur la couleur on applique de l'or sur les endroits les plus clairs. *Félib.*

REHAUTS, terme de Peinture & de Gravûre, qui signifie la même chose que les *clairs*, les *jours*, c'est-à-dire les parties de tous les corps, qu'on représente éclairées, & qui paroissent frappées directement par la lumiere. Dans la Gravûre on ne doit point faire trop de travail sur les *réhauts*, il faut les traiter légerement & avec peu d'ouvrage, c'est-à-dire que les jours doivent être vagues, & les demi-teintes fort claires, si l'on veut finir autant qu'il est possible, car il seroit difficile de trouver dans les ombres des bruns capables de soutenir & de donner de la force & de la rondeur.

RELEVER, en termes de Peinture, signifie donner de la saillie, faire sortir. Cherchez à placer les ombres fortes à l'entour des figures, pour en *relever* davantage les parties, & gardez-vous d'en mettre sur le milieu des membres, de peur

que le trop noir qui compose ces ombres, ne semble entrer dedans & les couper. *Du Fresnoy*.

Un Peintre *reléve* un tableau, en donnant quelques coups de pinceau avec des couleurs brillantes qui donnent du relief. *Relever*, dans ce sens, signifie la même chose que *rehausser*.

RELIEF. Un ouvrage de *relief* est celui qui est relevé en bosse, qui a de la saillie sur un plan. En Sculpture il y a plusieurs sortes de *reliefs*. Celui qu'on appelle de *ronde-bosse* est une figure ou un grouppe isolés, & qui ne sont pas attachés à un plan, comme sont les statues posées sur des piédestaux. Le *bas-relief*, ou *demi-bosse*, ou *basse-taille*, est celui qui a des parties détachées du fond, auquel tient tout le reste de l'ouvrage. Il y en a même de différentes sortes; la premiere est celle où les figures qui sont sur le devant, paroissent se détacher tout-à-fait du fond; dans la seconde, les figures ne sont qu'en demi-bosse, & d'un *relief* beaucoup moindre; dans la troisiéme, les figures n'ont qu'une très-petite saillie. *Voyez* BAS-RELIEF.

Les arbres réussissent presque toujours mal en *bas-relief*, & les grosses étoffes aussi, même dans le plein *relief*.

En Peinture on se sert du terme de *relief* quand on veut exprimer l'effet d'une belle entente de lumiére; lorsque les clairs & les ombres sont si bien ménagés que les objets paroissent sortir du plan, & avoir un vrai *relief*, quoique tout soit une superficie plate. On dit alors, ce tableau a *bien de la force*, il est *d'un grand relief*, *son effet est trompeur*.

REMBRUNIR, donner une couleur plus brune. On tient souvent les fonds *rembrunis*, pour donner plus de saillie & plus de force aux objets. Les tableaux deviennent souvent *rembrunis* par le laps du tems. Les couleurs mal broyées, mal rompues, & trop tourmentées, quand on les couche, produisent cet effet. Il faut éviter de se servir de terre d'ombre, de terre de Cologne, des orpins & autres couleurs perverses & perfides, qui noircissent par elles-mêmes, & font *rembrunir* celles avec lesquelles on les rompt. Si on se trouve dans la néceffité d'en faire usage, on doit les employer seules autant

autant qu'il eſt poſſible. *Voy.* NOIRCIR.

RENDRE, en termes de Peinture, ſe dit d'un ſujet qu'on repréſente tel qu'il eſt. On dit, voilà un portrait bien *rendu*; pour dire qu'il reſſemble très-bien la perſonne qu'on a voulu repréſenter. On le dit d'un ſujet d'hiſtoire, d'un payſage, & de tout ce que la Peinture peut préſenter à nos yeux.

Le terme de *rendre* eſt auſſi uſité parmi les Graveurs à peu près dans le même ſens, c'eſt-à-dire lorſqu'une eſtampe eſt une copie fidéle du tableau qui a ſervi d'original. Les eſtampes des batailles d'Alexandre, gravées par *Gerard Audran*, *rendent* parfaitement bien tout le vif, l'ame, le caractere, en un mot toutes les beautés que l'on trouve dans les originaux peints par le Brun.

RENDU. Un ſujet bien *rendu* eſt celui où le ſpectateur n'a pas beſoin de méditer long-tems pour deviner ce que le tableau repréſente. Ce terme ſe dit auſſi de l'expreſſion, du caractere des figures, du coloris, du deſſein, & enfin du tout-enſemble. Il ſignifie en général la belle, la juſte & exacte imitation de la nature, autant que la Peinture ou la Sculpture en ſont capables.

RENTRER. Terme de Graveur en taille-douce, qui ſignifie la même choſe que *retoucher*, ou fortifier les hachures dans les endroits où l'eau-forte n'a pas aſſez mordu, & pour donner plus de force aux endroits qui doivent être fort bruns.

RENTOILER; coller ſur une toile neuve. Lorſque les tableaux peints ſur toile ſont vieux, ou *treſſalés*, ou crevés, ou déchirés, il faut néceſſairement les *rentoiler* ou remettre ſur toile, ſi l'on veut les conſerver, ou faire retoucher & raccommoder ceux qui ſont gâtés. Les uns, pour cet effet, font une colle avec de la farine & un peu d'ail écraſée dans l'eau; d'autres font fondre un peu de colle forte dans l'eau, & ſe ſervent de cette eau pour y délayer la farine & la faire cuire enſuite. *Voyez* l'article ſuivant.

REPARER; raccommoder un tableau gâté. Il eſt très-difficile de *réparer* ce que le tems, le défaut des couleurs, ou les autres accidens, cauſent aux tableaux. Si la toile eſt ſimplement pourrie ou uſée, &

que la Peinture ſoit bien conſervée, il ſuffit de la *rentoiler*; s'il y a des crevaſſes, des trous, ou que la Peinture ſe ſoit écaillée, il faut après l'avoir rentoilé, la décraſſer, ôter le repeint qui auroit fait tache, & remplir les vuides avec une compoſition que vendent les Marchands de couleurs, & qui ſe fait avec de l'huile graſſe, de la craie & du brun-rouge ou de l'ocre, ou autre couleur qu'on jugera à propos, pourvû qu'elle ne ſoit pas ſujette à *pouſſer*. Quelques-uns rempliſſent ces vuides avec du blanc de plomb à détrempe, & repeignent par deſſus, en raccordant les tons. Le blanc de plomb à détrempe boit l'huile des couleurs, & les rend moins ſujettes à changer & à faire tache, mais il rend auſſi l'endroit *réparé* embu, & ſe trouve ſujet à s'écailler, parce qu'il ne s'unit pas bien avec les parties voiſines peintes à l'huile, & qu'il ne mord pas ſi bien ſur la toile que la compoſition dont j'ai parlé. Lorſque la Peinture eſt ſur bois, & que la planche eſt fendue, on la fait recoller par un Ebéniſte, on remplit les vuides ou écaillures, & après avoir bien nettoyé tout ce qui déborde ces vuides, & qu'on a mis la compoſition bien au niveau du reſte de la Peinture, on repeint par-deſſus comme pour les tableaux ſur toile. M. Picaut s'eſt rendu célébre par le ſecret qu'il a de les détacher du bois, du plâtre même, tant à l'huile qu'en détrempe & à freſque, & de tranſporter la Peinture ſur une toile. J'ignore ce ſecret. Mais s'il s'agit de la tranſporter ſeulement d'une toile uſée ſur une autre, on s'y prend de la maniere ſuivante. On colle avec de la colle ordinaire de farine une toile fine, ou du papier gris & fort ſur toute la Peinture; quand tout eſt bien ſec, & qu'on a détaché le tableau de ſon chaſſis, on le renverſe ſur une table, la vieille toile en haut, & avec une éponge imbibée de peu d'eau, on humecte peu à peu la vieille toile d'abord par un bout; à force de l'humecter, la vieille colle s'humecte, & on eſſaye à enlever tout doucement cette vieille toile, qui ſe détache par ce moyen de la Peinture; quand on l'a toute détachée, on y en ſubſtitue une neuve de la maniere expliquée dans l'article *rentoiler*. Il ne faut pas tenter cette opération; ſi le tableau eſt marouflé, elle ne

réussiroit pas. Après que la toile neuve est bien séche, & qu'elle a été clouée sur son chassis, on humecte le papier gris, ou la toile mise dès le commencement sur le devant du tableau; on les enléve par ce moyen, on lave bien la Peinture, on remplit les vuides, & on repeint.

Reparer, ôter le superflu des figures de plâtre ou de bronze, en ôter les *barbes*, & leur donner une perfection qu'elles n'ont pas à la sorite du moule. On dit, une statue bien nettoyée & *réparée*. On emploie ce terme dans plusieurs autres ouvrages, pour dire y mettre la derniere main. *Félib.*

REPASSER. Retoucher un ouvrage, travailler de nouveau des endroits négligés, ou qui n'avoient pas la perfection requise. *Rechercher* vaut mieux.

REPEINDRE; appliquer & coucher de nouvelles couleurs sur les endroits défectueux d'un tableau. On dit dans un autre sens de quelques Peintres, qu'ils *repeignent* leurs tableaux plus d'une fois, quand ils ne les trouvent pas à leur fantaisie; en ce cas *voyez* Empaster.

Bien des gens se mêlent de repeindre les endroits endommagés des tableaux, dans le dessein de les réparer; mais rien n'est si difficile à exécuter de maniere que la nouvelle couleur ne fasse pas des taches. On est obligé de *salir* les couleurs que l'on couche, pour trouver le vrai ton de l'ancienne; l'huile que l'on emploie, noircit, & produit ces taches. Il faudroit *repeindre* à détrempe, pour ne pas s'exposer à cet inconvénient; ce seroit le moyen le plus sûr, si la détrempe pouvoit s'unir intimement avec la peinture à l'huile. On lit dans l'Ouvrage de Messieurs de Caylus & Majault sur la Peinture à l'encaustique & à la cire, page 131, que les couleurs préparées pour la Peinture à la cire, conviendroient beaucoup mieux que les couleurs à l'huile, pour restaurer les vieux tableaux.

M. le Lorrain, peintre de l'Académie, l'a essayé avec un succès singulier. Il a repassé des vieux tableaux de cette maniere, de façon qu'il est presque impossible de retrouver les endroits réparés & *repeints*. Les couleurs séchent promptement, deviennent mattes en séchant: il les vernit avec un vernis blanc à l'esprit de vin, ou du vernis à tableaux, & plu-

ſieurs fois s'il eſt néceſſaire ; elles reprennent leur ton ; il *repeint* même par deſſus le vernis, s'il le faut, & enfin vernit tout ſon tableau avec le même vernis blanc à l'eſprit de vin. Les tableaux ainſi réparés, n'ont pas changé, & cet habile Artiſte prétend que cette maniere de les raccommoder eſt la meilleure. Il a remarqué cependant que pour être au ton juſte, après avoir verni, il faut peindre un peu plus clair que le ton du tableau ; cette exception n'a cependant lieu que pour les clairs, car il faut peindre les bruns au ton juſte. Ceux qui voudront *repeindre* à l'huile, doivent employer le moins d'huile & la plus blanche qu'il eſt poſſible, & tenir les tons plus clairs dans les jours & les ombres, afin que ces endroits *repeints* prennent en ſéchant le vrai ton de l'ancienne couleur. Il vaudroit mieux employer l'huile d'aſpic ou l'eſſence de térébenthine, que d'ajouter de l'huile nouvelle, pour rendre les couleurs à *repeindre* propres à cet effet.

REPETTER, avec le pronom perſonnel (ſe) eſt un terme uſité en fait de Peinture, pour dire qu'un Peintre n'eſt pas varié dans ſes attitudes, ſes airs de tête, ſon ton, &c. Quand ſes compoſitions & les figures de ſes tableaux ſe reſſemblent, & paroiſſent avoir été jettées dans le même moule. On dit dans le même ſens, qu'il ſe *copie*.

REPOS, en termes de Peinture ; ce ſont de grandes ombres après de grands clairs. On les appelle ainſi, parce que la vûe ſeroit fatiguée, ſi elle étoit attirée par une continuité d'objets petillans. Les clairs peuvent ſervir de *repos* aux bruns & réciproquement.

Ces *repos* ſe font de deux manieres, l'une naturelle, & l'autre artificielle : la naturelle ſe fait par une étendue de clairs ou d'ombres, qui ſuivent naturellement les corps ſolides ou les maſſes de pluſieurs figures agroupées, lorſque le jour vient frapper deſſus. L'artificielle conſiſte dans les corps des couleurs que le Peintre donne à de certaines choſes telles qu'il lui plaît, & les compoſe de façon qu'elles ne faſſent point de tort aux objets qui ſont auprès d'elles. Une draperie, par exemple, que l'on aura faite jaune, ou rouge en certain endroit, pourra être dans une autre couleur brune, & y con-

viendra mieux pour y produire l'effet que l'on demande. L'on doit prendre occasion, autant qu'il est possible, de se servir de la premiere maniere, & de trouver les *repos* par le clair ou par l'ombre qui accompagnent naturellement les corps solides : mais comme les sujets que l'on traite, ne sont pas toujours favorables, pour disposer des figures ainsi qu'on le voudroit, l'on peut en ce cas prendre son avantage par le corps des couleurs, & mettre dans les endroits qui doivent être obscurs, des draperies, ou d'autres choses que l'on peut supposer être naturellement brunes & salies.

Si les desseins doivent être gravés, il faut se souvenir que les Graveurs ne disposent pas des couleurs, comme les Peintres, & que par conséquent il doit prendre occasion de trouver les *repos* de son dessein dans les ombres naturelles des figures, qu'il aura disposées à cet effet. Rubens en donne des exemples qu'on ne sçauroit trop étudier dans les estampes qu'il a fait graver : toute l'intelligence des grouppes, du clair-obscur, & de ces masses que le Titien appelloit *la grappe de raisin*, y est si nettement disposée, que la vûe de ces estampes est très-propre à former un habile homme. Les plus belles sont gravées par Voosterman, Pontius & Bolsvert. Il ne faut pas y chercher l'élégance du dessein, ni la correction des contours.

REPOUSSOIR se dit en termes de Peinture, d'un grouppe ou d'une masse d'ombre sur le devant d'un tableau, qui sert à faire fuir les parties éclairées ou éloignées.

REPOUSSOIR est aussi un outil fait en forme de long ciseau, dont les Sculpteurs se servent comme les Tailleurs de pierre, pour pousser des moulures.

REPRESENTER; en fait de Peinture, c'est tracer avec quelque instrument, soit crayon, plume ou pinceau, des traits qui nous rappellent la ressemblance de quelques objets absens, ou l'idée de ce que nous regardons comme compréhensible. Les images & les tableaux ne sont cependant pas des représentations vraies de Dieu ni des mysteres, puisque l'un & l'autre sont incompréhensibles; mais on nous les représente de maniere à nous les rappeller dans l'idée, & tels

que la foiblesse de notre génie peut les rapprocher de notre façon de penser.

RESOLUS (contours) hardis, francs, prononcés. *Voyez* CONTOURS.

RESSEMBLANCE; conformité de traits, de parties & de proportion d'une chose avec une autre. En Peinture, c'est la conformité des traits couchés sur la toile, avec ceux du visage de celui ou celle dont on a voulu faire le portrait. Un mauvais Peintre qui ne redoute aucune partie de son Art, & qui n'est occupé que de la seule imitation, attrape quelquefois mieux la ressemblance qu'un habile homme; mais ce dernier fait toujours un tableau, & l'autre ne fait qu'un portrait.

RESSEMBLANT; qui est conforme à un autre. On dit qu'un portrait est bien *ressemblant*, lorsque le tableau où l'on a voulu représenter un tel homme ou une telle femme, nous en rappelle précisément l'idée au premier coup d'œil.

RESSEMBLER; être configuré en réalité ou en apparence, comme une autre chose. Les Peintres habiles tâchent toujours de faire les portraits de maniere qu'ils *ressemblent en beau* à l'original.

Pour réussir dans ce genre, & conserver la ressemblance, il faut flatter & adoucir les défauts, & orner avec un peu d'exagération les moindres traits de beauté. Il faut aussi choisir la position, le côté & les momens où la personne dont on fait le portrait, sont le plus à son avantage.

RESSENTI, qui est marqué avec force. On le dit en Peinture & en Sculpture, pour signifier ce qui est prononcé; des muscles *ressentis*. Les muscles dans les figures ou statues d'hommes, doivent être *ressentis*, quand il s'agit de les représenter dans un état violent, tel que celui d'un homme qui tire ou porte un fardeau pesant, qui fait une action dans la colere, le désespoir, ou quelqu'autre passion violente. Dans les femmes au contraire tous les traits doivent être moëlleux, les contours arrondis, & les muscles très-peu marqués, & de maniere seulement qu'on les devine; leur délicatesse l'exige ainsi.

En fait de Gravûre en taille-douce, on dit un endroit d'une figure qui doit être *ressenti*, c'est-à-dire qui doit avoir plus de force, & qu'il faut former par des

traits & non par des points ; ces traits doivent cependant être accompagnés de quelques points, si c'est dans les chairs ; ou de quelques tailles & hachures, si ce sont des draperies, pour leur éviter la maigreur & la sécheresse.

RESTAURER ; remettre en bon état une chose gâtée. On *restaure* les figures de bronze, de marbre, en réparant ce qu'elles ont de mutilé. La plûpart des figures antiques, détruites par le tems ou la barbarie des hommes, ont été *restaurées*.

RETOUCHER, en termes de Peinture, se dit d'un tableau dans lequel on reconnoît quelques coups de Maître, pendant que le reste sent la main d'un Eleve. La plûpart des tableaux peints sous les yeux des grands Maîtres, ont été *retouchés* par eux. On dit aussi qu'un tableau a été *retouché*, pour dire qu'il a été repeint. Lorsque le tems ou quelqu'accident ont gâté un tableau, on le fait alors *retoucher*, pour le raccommoder. On voit des hommes si habiles dans ce métier, que les plus grands Connoisseurs y sont trompés. Plusieurs morceaux *retouchés* sont autant de tableaux gâtés, parce que ces *retouches* y sont autant de taches dans la suite des tems. *V.* RACORDER, REPARER.

RETRACER ; renouveller des traits effacés. Quand un dessein léger n'est pas conservé avec soin, les traits se confondent, deviennent estompés ; il faut alors les *retracer*. Ceux qui sont faits aux crayons, de quelques especes que ces crayons soient, sont fort sujets à effacer : c'est pourquoi les Dessinateurs devroient avoir soin de les laver au bistre ou à l'encre de la Chine, quand ils en ont le loisir.

REVEILLON, terme de Peinture, qui veut dire une partie piquée d'une lumiere vive, pour ranimer le spectateur, & faire valoir les tons sourds, les masses d'ombres, les passages & les demi-teintes. C'est ce qu'on appelle en Musique une *dissonance*.

REVIVRE. On dit en Peinture, que le vernis fait *revivre* les couleurs, c'est-à-dire qu'il leur donne un éclat que le tems ou le peu de soin, leur avoit fait perdre.

RIANT, en termes de Peinture, se dit d'un sujet agréable & gracieux. Les sujets de la Fable, ceux qui

représentent des pastorales; des nôces, les paysages dont les sites sont bien choisis, & qui sont décorés de troupeaux & d'animaux, ont toujours quelque chose de *riant*, quelque chose qui flatte, & fait plaisir à la vûe. Vatteau & Lancret, ont presque toujours mis dans leurs compositions des sujets *riants*.

RICHE. Un tableau *riche* est celui où tout ce qui a du rapport au sujet, est représenté par des figures développées avec élégance, & où les teintes & les couleurs des objets sont tellement ménagées, mariées & distribuées, que l'œil puisse non seulement s'y promener sans être choqué, mais s'y arrêter avec satisfaction. La *richesse* se dit encore des accompagnemens du sujet, quand les groupes & les accessoires sont grands, nobles, & convenables au sujet qui y est traité.

RIFLARD; outil bretelé ou ciseau dentelé, dont les Sculpteurs se servent; N°. 57.

RIFFLOIR; espece de lime taillée douce par le bout, dont les Sculpteurs & les Graveurs se servent pour *dresser*, pour *atteindre*, pour nettoyer les figures de relief ou en creux, & autres ouvrages. N°. 58.

RIPE; outil de Sculpteur en forme de ciseau courbé, arrondi & dentelé par le bout. Il sert à gratter les figures, N°. 59.

RIPER; gratter avec la ripe.

ROCAILLE; ouvrage de *rocaille*, assemblage de petits coquillages, de petites pierres brutes, de morceaux de verre & de petits arbres artificiels, dont l'arrangement représente des grotes, des fontaines & autres choses rustiques. Ceux qui peignent sur le verre, appellent aussi *rocaille* des morceaux de verre de différentes couleurs, qui ont la forme de grains de chapelets; c'est pourquoi ils disent de la *rocaille* verte, de la *rocaille* jaune, de la *rocaille rouge, &c.* Cette *rocaille* leur sert pour faire leurs couleurs.

ROCAILLEUR; ouvrier qui travaille les ouvrages de rocaille.

ROCOURT. *Voyez* ROUCOU.

ROGNURES DE GANDS; bouts des peaux que l'on coupe, & que l'on retranche, lorsqu'on taille les gands. Ces morceaux inutiles aux Gantiers, servent à faire une colle dont

les Peintres se servent pour la détrempe. On fait aussi de la colle avec des *rognures* de parchemin & de cuir.

ROIDE, en termes de Peinture, se dit du dessein en général, & de l'attitude en particulier. Un dessein *roide* est celui dont les contours ne sont pas ondés & flamboyans, dont le trait est rendu avec sécheresse, avec contrainte. Une attitude *roide* est celle qui est outrée par rapport à la roideur des muscles, dans le tems qu'ils devroient être représentés plus simples. C'est encore celle qui est toute d'une venue, sans grace, sans agrément, qui paroît gênée, & qui n'est pas naturelle.

ROIDEUR, en termes de Peinture. *Voyez* ROIDE.

On dit, en Gravûre, la *roideur* des tailles, pour exprimer le peu de franchise & de liberté du burin ou de la pointe; ce qui arrive lorsque les tailles ne suivent pas le contour des membres, pour en exprimer la rondeur. On dit dans le même sens, des tailles *roides*.

ROMPRE, en termes de Peinture, signifie mêler. On rompt les couleurs pour faire les teintes & les demi-teintes, pour en former l'accord & l'union dans les tournans & les ombres, c'est-à-dire qu'on les mêle, & qu'on ne les emploie pas crues & entieres. Il faut une grande expérience pour *rompre* les couleurs à propos; l'art du coloris & la durée des tableaux dans leur beauté, n'ont point de base plus essentielle.

ROMPUE. (couleur) On appelle couleur *rompue*, dit M. de Piles, celle qui est diminuée, & corrompue par le mélange d'une autre, excepté du blanc, qui ne peut pas corrompre, mais qui peut être corrompu. On peut dire, par exemple, qu'un tel rouge est *rompu* d'ocre jaune, quand le mélange est composé de ces deux couleurs, & que le rouge y domine, & ainsi des autres.

ROSASSES *ou* ROSACES. On nomme ainsi certains ornemens de Sculpture faits en forme de roses. *Félib.* Quelques-uns disent *roson*.

ROSE. Les Sculpteurs & les Architectes donnent le nom de *rose* à une fleur qui est au milieu de l'abaque du chapiteau Corinthien. Vitruve lui donne la largeur de l'abaque. Les Modernes la font descendre jusques dans la volute du milieu.

Félibien. On ſculpte auſſi des *roſes* entre les modillons, pour orner le deſſous des corniches.

ROUCOU, pâte ſéche qu'on nous apporte des Indes. Elle ſe prépare avec la graine rouge d'un fruit de ce Pays-là, du nom duquel les Auteurs ne ſont pas trop d'accord. Cette pâte eſt jaune, ayant une odeur de violette. Quelques-uns la font entrer dans la préparation du carmin; mais il tient alors plus de la mauvaiſe lacque que du carmin.

ROUGE, couleur vive qui a beaucoup d'éclat. Le *rouge* eſt une des couleurs primitives ou principales. Il y en a d'une infinité de teintes différentes. La lacque, le vermillon, le *rouge-brun*, l'orpiment *rouge* ou réalgar, &c. On varie ces ſortes de *rouges*, en les rompant avec d'autres couleurs plus claires ou plus brunes.

Les *rouges* ſont tirés comme preſque toutes les autres couleurs, ou des minéraux, ou des végétaux. Ceux qui ont les minéraux pour baſe, ſont plus ſolides, ſi l'on en excepte ceux qui ſont faits avec la cochenille, comme le carmin & la bonne laque. Le mercure, le plomb & le fer ſont les minéraux qui entrent dans la compoſition des *rouges*. Le mercure uni avec le ſoufre, donne le vermillon, le plomb calciné donne le minium, & le fer colore les terres rouges. La teinture de bois de Breſil donne auſſi une laque, mais ſujette à changer. *Voy.* dans notre Préface les *rouges* pour la Peinture en émail, & dans l'article *lacque* la maniere de tirer les rouges des plantes pour l'enluminure.

On remarque dans les expériences de Phyſique, que les ſels alkalis donnent au rouge une couleur violette, & que les acides font devenir *rouge* certains bleus, le violet, & quelques noirs.

Pluſieurs matieres prennent au feu une couleur rouge, qui dégénere enfin en noir ſi l'on pouſſe le feu à des dégrés plus violens. Chaque rouge eſt expliqué à ſon article.

Rouge à émailler. Il ſe fait avec des féces de vitriol diſtillé & du ſalpêtre, qui reſtent dans la cornue après la diſtillation de l'eau-forte. On en fait auſſi avec la rouille de fer, appellé *Crocus de Mars*.

ROUGE-BRUN, *Brun-rouge* ou *Rouge d'Angleterre*, eſt une terre naturelle, de couleur *rouge* tan-

né. Cette couleur eſt terreſtre & fort peſante. On l'appelle auſſi *Ocre*.

ROUGE-VIOLET. Terre naturelle qui vient d'Angleterre, & que M. Félibien dit qu'on peut employer au lieu de lacque.

ROUGIR *en coloriſſant*, eſt un terme dont ſe ſervent les Peintres en émail, pour dire qu'ils font prendre à l'émail une couleur rouge, lorſqu'après l'avoir retiré du fourneau ils le tournent à l'entrée juſqu'à ce qu'il ait pris cette couleur qu'il n'avoit pas auparavant.

ROULEAUX, en termes d'Imprimeurs en taille-douce, ſont deux piéces de bois arrondies au tour, placées dans les ouvertures des deux jumelles de la preſſe. On doit toujours obſerver de faire l'inférieur H beaucoup plus gros & plus fort que celui de deſſus I; la preſſe en tourne bien plus facilement. Outre cela, plus le rouleau ſupérieur eſt petit, plus la preſſe ſerre exactement, ce qui rend l'impreſſion beaucoup plus belle. Quand le *rouleau* inférieur devient défectueux, on peut encore le faire retourner; c'eſt dans cette intention qu'on y laiſſe un tenon quarré de pareille grandeur à celui du *rouleau* ſupérieur, auquel s'ajuſte la croiſée. *Voyez* PRESSE.

ROULEAUX, en termes de Peinture, ſont certains écriteaux que les Peintres du tems du renouvellement de la Peinture, & quelques tems après, mettoient dans leurs tableaux, à la main des figures, ou qu'ils faiſoient ſortir de la bouche de leurs perſonnages, & ſur leſquels ils écrivoient ce qu'ils ſuppoſoient que diſoient ces figures de conforme au ſujet repréſenté. Ce goût s'eſt perdu avec le goût gothique. Un Peintre croiroit ſe faire deshonneur s'il mettoit quatre ou cinq mots ſeulement au bas de ſes tableaux, pour en indiquer le ſujet à ceux qui ſont peu verſés dans l'Hiſtoire; ils ne feroient cependant qu'imiter Raphaël & Annibal Carrache, qui n'ont pas fait difficulté d'inſérer quelques mots au bas, quand ils les ont jugés néceſſaires pour l'intelligence du tableau. On ne grave aujourd'hui guerres d'eſtampes ſans inſcription qui en explique le ſujet.

RUINES, débris & reſtes de bâtimens dégradés. L'Italie plus que tout autre Pays, offre aux Peintres des ruines plus piquantes & plus

convenables pour l'ornement des tableaux, par la raison que leurs principes étoient plus riches, & s'y trouvent plus variés. C'est dans ces restes de Palais & de Temples qu'on a découvert les belles statues antiques, qui sont l'admiration des Connoisseurs, l'étude des Modernes, & la gloire de ceux qui les ont exécutées.

RUPTURE, terme de Peinture, qui signifie le mêlange des couleurs sur la palette, ou à la pointe du pinceau, pour faire les teintes. Les couleurs crues ne pouvant pas exprimer les différences de la diminution ou augmentation de vivacité de la même couleur, il a fallu y suppléer par le mêlange des autres, parce que, suivant ce que dit fort bien M. de Piles, les corps qui sont sous une lumiere étendue, & distribuée également par-tout, tiennent de la couleur les uns des autres. L'union & l'harmonie des couleurs & de leur ton, ne peut se faire que par leur *rupture* les unes avec les autres: c'est la base & le principe du clair-obscur & du coloris.

S.

SABLE, gravier que l'on trouve sur le bord & au fond des rivieres & dans certaines terres. Celui de riviere est excellent pour faire les enduits & les ciments, celui de terre pour le mortier; celui dont les grains sont plus égaux, & ni trop gros ni trop menus, est le meilleur pour l'enduit de la fresque. Le *sable* blanc, qu'on appelle aussi *sablon*, entre dans la composition de l'émail & des couleurs de la Peinture sur le verre. On le met rougir au feu dans un creuset, on l'éteint dans de l'eau commune, pour le calciner & le mettre en poudre. *Voyez* Fresque, Email, Penture sur verre, dans notre Préface.

On connoît la bonté du *sable*, lorsqu'étant mouillé il ne tache pas le drap en séchant, & qu'il ne salit pas les mains quand on le manie.

SABLON. *Voyez* SABLE.

SAFRAN, étamines séchées de la fleur du même nom. La plante qui la porte pousse quelques feuilles longues, fort étroites & cannelées; il s'éléve d'entr'elles

à la fin du mois d'Août, ou au commencement de Septembre, une tige baſſe, qui ſoutient une ſeule fleur à peu près ſemblable à celle du colchique, diſpoſée comme celle du lys, mais plus petite, diviſée en ſix parties, de couleur tirant ſur le bleu, mêlée de rouge & de purpurin. Il naît en ſon milieu une maniere de houpe partagée en trois cordons découpés d'une crête de coq, d'une belle couleur rouge, d'une odeur agréable; c'eſt cette houpe que nous appellons *ſafran*. On la cueille avant le Soleil levé, pour la faire ſécher. Quelques jours après il en vient une autre ſemblable ſur la même plante, que l'on cueille de même.

La racine de cette plante eſt un bulbe ou tubercule gros comme une petite noix, charnu, doux au goût, couvert de quelques tuniques blanchâtres, garnit en deſſous de beaucoup de fibres.

On faiſoit autrefois venir le *ſafran* du Levant; mais on le cultive aujourd'hui dans diverſes Provinces de France. Celui de Boiſne & de Bois-commun en Gâtinois, paſſe pour le meilleur; celui de Normandie eſt le moins bon.

Il eſt employé pour les laques jaunes, les ſtyles de grains, & les couleurs jaunes des Enlumineurs.

On donne auſſi le nom de *ſafran* à des préparations des métaux, pour les rendre utiles à la Médecine, à la Peinture en émail & à la Peinture d'apprêt: le fer préparé à cet effet, eſt celui qui prend plus ordinairement ce nom de *ſafran*. On trouve diverſes manieres de faire cette préparation chimique, dans l'Art de la Verrerie de Neri, commenté par Kunckel, page 70 & ſuivantes, de l'édition de Paris 1752. La calcination des autres métaux pour le même uſage, s'y trouve auſſi.

SAFFRE; compoſition minérale, vitrifiable, employée pour colorer les émaux & le verre en bleu. Cette matiere ſe compoſe avec un minéral appellé *cobalt* ou *cobolt*, qui ne contient point, ou ſi peu que rien de bon métal. Le cobalt qui eſt un poiſon très-ſubtil, ſe prépare de la maniere ſuivante, ſelon Kunckel, pour faire le *ſaffre*. On le met d'abord dans un fourneau, ayant à peu près la forme d'un four de Boulanger. On chauffe ce fourneau, & lorſque le cobalt com-

mence à rougir, il en part une fumée blanche qui est reçue dans un bâtiment de bois, aux parois duquel elle s'attache; c'est un pur arsenic. Cette fumée sortie, on broye le cobalt calciné dans un moulin fait exprès; on le calcine une seconde fois, & on le broye de nouveau; lorsqu'on a réitéré plusieurs fois cette opération, on le passe par un tamis très-serré & couvert, & on le garde pour l'usage. On prend une partie de cette poudre, deux parties ou même plus de cailloux pulvérisés, ou de quartz bien pilé & tamisé; on humecte ce mêlange, & on le met dans des tonneaux; il y devient compacte, & s'y durcit comme une pierre, de sorte qu'il faut des instrumens de fer pour le briser. On envoye cette matiere ainsi préparée aux Hollandois & aux autres Nations qui en font usage, pour peindre la fayence & colorer le verre. C'est-là ce que bien des gens appellent *zafloer*, Meret *zaffera*, & les François *Saffre*.

Quand on mêle ce *saffre* avec une certaine quantité de sable & de potasse, ce mêlange étant fondu, donne un verre d'un bleu foncé, qu'on broye dans un moulin fait exprès, en une poudre d'une couleur très-éclatante & très-belle, qu'on appelle *émail bleu*.

SAGE. On dit d'un Peintre, d'un Sculpteur, qu'il est *sage* dans ses compositions, lorsqu'il y met une noble simplicité, sans attitudes recherchées avec trop d'affectation, que la nature y paroît belle sans le secours de ces ornemens fastueux qui sentent trop l'art.

SAGESSE; composer avec *sagesse*. *Voyez* SAGE.

SALE. On appelle en Peinture une couleur *sale*, celle qui est désagréable à l'œil, & qui est composée de couleurs ennemies, telle que celle qui résulte du mêlange de l'azur & du vermillon.

SALE, en termes d'Imprimerie en taille-douce, se dit des estampes qui sortent de la presse mal nettes, non pas par l'ordure, mais par le défaut du brunissage du cuivre, ce qui la remplit de petites rayes qui ne viennent pas du dessein, & qui leur donnent un ton gris dans les jours.

SALIR *une couleur*; expression qui en Peinture signifie ternir une couleur, lui ôter sa vivacité, en la rompant avec d'autres plus

brunes ou plus grises. Quand on répare un tableau gâté, on est souvent obligé de *salir* les teintes que l'on applique, afin d'accorder les teintes que le tems a fait changer.

SALLON *de Peinture*; appartement dans le Louvre, où les Peintres de l'Académie Royale exposent leurs tableaux nouveaux, pour la satisfaction du Public. *Voyez* EXPOSITION.

SANDARAQUE; gomme résine qu'on nous apporte d'Afrique en larmes claires, luisantes, diaphanes, nettes, de couleur blanche tirant sur le citrin : elle découle par incision de l'oxycedre & du grand Genievre. Cette gomme appellée en latin *vernix*, fait la base du vernis des Peintres, qui a de-là pris son nom de *vernis*. On l'employe aussi dans les autres vernis.

SANG DE DRAGON; suc gommeux, sec, friable, de couleur rouge comme du sang caillé. Il se tire par incision d'un grand arbre des Indes, appellé par Clusius *draco arbor* ou *arbre dragon*. Le plus beau & le meilleur est celui qui coule le premier en petites larmes claires, transparentes, friables, de couleur très-rouge : il est très-rare; celui qu'on trouve plus communément est enveloppé en forme d'olives dans les feuilles de l'arbre même, ou dans des feuilles de roseaux. Il faut le choisir net, pur, résineux, sec, friable, & fort rouge. On apporte de Hollande du *sang de dragon* faux, en petits pains plats, cassants, d'un rouge foncé & luisant. Il est fort inférieur à l'autre. On employe le *sang de dragon* dans les vernis rouges & dans les vernis à dorer.

SANGUINE; pierre dure, compacte, pesante, participant du fer. Elle différe de la pierre hématite, en ce qu'elle n'est point en éguilles, ni si dure, ce qui la rend propre à être taillée en crayons, qu'on nomme *crayon rouge*. On doit la choisir rouge-brune, pesante, compacte, unie & douce au toucher, nullement sablonneuse, & tendre à tailler comme à marquer, quand on dessine : on la conserve long-tems fraiche & tendre dans des boëtes de plomb.

La *sanguine* est excellente pour prendre le trait des desseins & des estampes. On la réduit en poudre fine, & l'on en frotte une feuille de

papier. *Voyez* CALQUER, PRENDRE LE TRAIT.

SAVON. Le *ſavon* noir ſert aux Peintres pour nettoyer leurs broſſes & leurs pinceaux ; mais il faut ſe donner de garde de les y laiſſer tremper long-tems ; ce *ſavon* les brûleroit. On ne peut faire plus mal que de décraſſer les tableaux avec ce *ſavon*, & même tout autre, ſans en excepter le *ſavon* de cire de M. Bachelier ; c'eſt le moyen non ſeulement de ternir & faire perdre l'éclat aux couleurs, mais de les enlever de deſſus la toile, ou d'en ôter au moins la fraîcheur & le velouté. On trouve dans notre Préface la maniere de faire ce *ſavon* de cire.

SCABELLON ; eſpece de piedeſtal haut & menu, employé pour porter un vaſe, un buſte, &c. *Dict. des beaux Arts.*

SCENOGRAPHIE ſignifie proprement la deſcription d'une ſcène ; mais on l'a conſacré pour exprimer la repréſentation d'un édifice en perſpective, & d'un modele en relief.

SCIOGRAPHIE ; repréſentation en profil, ou coupe perſpective des parties intérieures d'un bâtiment, comme chambres, cheminées, eſcaliers, &c.

SCULPTER, travailler en Sculpture. *Voyez* SCULPTURE.

SCULPTEUR, Artiſte qui travaille en Sculpture. *Voyez* SCULPTURE.

SCULPTURE. Art de travailler la pierre, le bois ou autre matiere, pour en repréſenter les objets palpables de la nature. Ce ſeroit faire des recherches inutiles que de prétendre par leur moyen découvrir l'origine de ce bel Art. On ſçait ſeulement qu'il étoit en vigueur chez les Egyptiens dans les tems les plus reculés ; les monumens qui nous en reſtent nous le prouvent bien clairement. La Sculpture étoit connue des Iſraëlites, témoin la déf nſe que Dieu fit à ſon Peuple de ſe tailler aucune image ; les Idoles de Laban, le Veau d'or, & l'Arche d'alliance. Dédale la perfectionna dans la Grece, après s'être perfectionné lui-même en Egypte, & les meilleurs Sculpteurs que nous ayons eu, ſont ſortis de la Grece. Cet Art fit en Italie des progrès conſidérables ſous l'Empereur Auguſte, & en France ſous François I. Il ſe ſoutient encore parfaitement chez ces

deux Nations. *Voyez* la Préface.

Il y a deux sortes de *Sculpture ;* la Sculpture en marbre ou en pierre, & la Sculpture en bois. Les outils qu'on y emploie sont expliqués dans les articles qui les concernent. Voyez-en l'énumération dans notre Préface.

Pour représenter en Gravûre les ouvrages sculptés, on ne doit jamais faire l'ouvrage fort noir, parce que les ouvrages sculptés étant ordinairement de marbre ou de pierre blanche, la lumiere réfléchie est plus vive, & ne produit pas des bruns si foncés que les autres corps moins blancs. Il ne faut pas mettre de points blancs dans la prunelle des yeux des figures, comme si c'étoit d'après la Peinture, ni représenter les cheveux & la barbe comme le naturel, qui fait voir des poils échappés & en l'air.

SEBILLE, GALLE *ou* JATTE, est un vase de bois, de la forme d'une terrine ou d'un sceau, dans lequel ceux qui scient le marbre ou la pierre mettent de l'eau & du grès battu, pour verser dans la voie de la scie.

SEC. Ce terme est employé en Peinture pour exprimer la dureté du passage de la lumiere aux ombres, ce qui est occasionné par la proximité trop sensible des clairs aux bruns ; ou par le defaut des demi-teintes qui doivent les unir, en participant des uns & des autres. Ceux qui n'ont pas une grande intelligence du clair-obscur sont sujets à *faire sec*, à *peindre sec*. Ce terme se dit aussi des contours tranchés durement, ou trop fortement exprimés, & d'un coloris dont les tons n'ont pas assez d'accord & d'union.

On dit aussi en Sculpture qu'un ouvrage est *sec*, quand il lui manque ce poli, cette tendresse, cette mollesse & ce moëlleux que l'on doit sentir dans le marbre même, lorsqu'on se propose de lui donner une espéce de vie.

SECHE. (pointe) *Voy.* POINTE.

SECHEMENT. *Voyez* SEC.

SECHERESSE. *Ibid.*

SECONDE (eau) est une eau forte moderée avec de l'eau commune ; on l'emploie pour la Gravûre au vernis mou. *Voyez* EAU-FORTE.

Quelques gens mal avisés font usage de l'eau seconde pour décrasser les tableaux ; il faut bien se garder d'imi-

ter un tel procédé. *Voyez* DÉCRASSER, NETTOYER.

SELLE *ou* CHEVALET. Les Sculpteurs appellent ainsi une machine de bois, qui est de deux sortes; l'une est à trois pieds, & l'autre en a quatre. La première sert à poser la terre ou la cire pour modeler, & l'autre est employée pour poser les blocs de marbre ou de pierre que l'on veut sculpter. Voyez-en les figures n°. 66 & 67.

SERPENTE (papier) est un papier de soie extrêmement fin, & presque transparent. On l'emploie pour prendre le trait, & calquer un dessein, une estampe, que l'on veut copier ou graver.

SERVIETTE, est un morceau de toile sans ourlet, dont se servent quelques Graveurs au lieu de pupitre ou de peau de mouton, pour conserver le vernis net & sans raies sur les planches qu'ils gravent, & pour appuyer la main dessus en travaillant. Il faut que ce soit une toile ouvrée ou damassée, & qui ait déja beaucoup servi, afin qu'elle soit plus molette : on la plie en quatre double, & on la pose ainsi sur la planche vernie.

SERVITUDE; gêhene & attention scrupuleuse, qu'un Peintre donne à faire quelque ouvrage, soit dans les détails minutieux & inutiles d'un ouvrage de son invention, soit dans l'imitation & la copie de celui d'un autre. On dit aussi communément qu'une copie sent toujours la *servitude*, parce qu'on n'y voit pas la franchise & la liberté du pinceau original.

Dans la Gravûre en petit, comme dans la Peinture en grand, on doit fuir cette *servitude* des détails, qui n'attire que l'admiration des ignorans, & qui répand sur l'ouvrage un froid qui rebute les yeux connoisseurs; quelques coups touchés artistement expriment mieux les passions, que ces traits minutieux qui se perdent dans les masses, & pour le spectateur, & pour l'Artiste.

SGRAFFITTO, terme adopté de l'Italien pour signifier une maniere de peindre ou plutôt de graver sur les murailles, que nous appellons aussi *maniere égratignée*. C'est une sorte de fresque en blanc & noir, qui se pratique de la façon suivante.

On détrempe du mortie

de chaux & de sable à l'ordinaire, auquel on donne une couleur noire, en y mêlant de la paille brûlée; au lieu de ce mortier, on employe, si l'on veut, un enduit de stuc noirci : on unit bien cet enduit, & on y passe une couche de blanc de chaux, ou autre bien blanc & bien poli; on ponce des cartons par-dessus, ou l'on y dessine à la main ce que l'on veut, & l'on découvre l'enduit noir de dessous, en enlevant le blanc avec une pointe de fer, en suivant les hachures & les traits du dessein. Ce noir & ce blanc font l'effet des estampes ou d'un dessein à la plume. Lorsque l'ouvrage est achevé, on passe de l'eau un peu teinte par-dessus, pour en ôter le crud, & détacher les figures; mais si l'on n'y représente que des grotesques, on se contente d'ombrer seulement un peu le fond avec cette eau auprès des contours qui doivent porter ombre. La plûpart des fresques de Polidore de Caravage sont dans cette maniere.

SIE; instrument, outil dont les Sculpteurs se servent pour sier le marbre & la pierre. C'est une lame de fer mince & large d'environ cinq à six pouces, emmanchée par ses deux bouts avec deux montans de bois affermis par une traverse de bois arrêtée dans le milieu de ces montans; aux deux bouts opposés à ceux où la lame est emmanchée, est une corde double qui les lie l'un avec l'autre, les empêche de s'écarter, & tient la lame tendue, au moyen d'une cheville ou bâton que l'on tourne à volonté, pour bander cette corde. La lame de cette *sie* differe des *sies* ordinaires en ce qu'elle n'a point de dents.

SIL. Nom que les Anciens donnoient à une couleur jaune ou espece de limon qui se trouvoit dans les mines d'argent. *Pline, liv.* 33. *ch.* 12. & 13. C'étoit sans doute une espece d'ochre. Voyez *Vitruve, l.* 7. *ch.* 7.

SILENCE, en termes de Peinture, signifie la même chose que *repos*.

SIMPLE (couleur). *Voyez* COULEUR.

SIMPLICITÉ; sagesse & bon goût dans le choix des airs de têtes, des attitudes & des ajustemens des figures. Elle consiste à ne point y mettre d'affectation ni d'air nationnal; mais à suivre & à représenter la na-

ture ſimple & ſans fard.

Cette *ſimplicité* avoit été fort négligée des Artiſtes modernes, quoique ſi eſtimée des Connoiſſeurs. Pour vouloir s'éloigner du froid de l'Antique, on tomboit dans le vice oppoſé. Mais graces à quelques-uns, on eſt revenu de ces draperies voltigeantes, de ces ornemens inſipides qu'on répandoit avec profuſion, & de ces attitudes affectées de petits-maîtres & de petites-maîtreſſes, qui choquoient un ſpectateur ſenſé. C'eſt en cherchant le pittoreſque, que des Artiſtes ſans génie ont trouvé l'extravagant.

SINGE; inſtrument que l'on connoît auſſi ſous le nom de *compas de proportion*. On s'en ſert pour copier des deſſeins, des eſtampes, ou plutôt pour en prendre le trait; mais quelqu'attention que l'on ait à le conduire, il n'en réſulte qu'un ouvrage dur & peu gracieux à voir. Il y en a de différentes ſortes & figures. Celui que M. Langlois, Faiſeur d'inſtrumens de Mathématiques au Louvre, a perfectionné, eſt regardé comme le plus propre pour l'uſage qu'on peut en faire. Il donne en le vendant, un petit livret qui apprend la maniere de s'en ſervir.

SINUEUX. On dit en Peinture, &c. que les contours doivent être coulans, deſſinés avec légereté, & *ſinueux* avec diſcernement, c'eſt-à-dire ondoyans, & coulés en ondes. *V.* ONDE.

SITE, terme de Peinture qui ſignifie l'aſſiéte d'un lieu. Les Italiens diſent *ſito*. *Site* s'entend particulierement du Payſage : il y a des *ſites* de pluſieurs genres, bornés ou étendus, montueux, plats, aquatiques, cultivés ou incultes, habités ou déſerts ; des *ſites inſipides*, dont le choix eſt trivial.

Les *ſites* doivent être bien liés & bien débrouillés par leurs formes : ils doivent avoir quelque choſe de nouveau & de piquant. Un bon Payſagiſte y fait ſurvenir quelques-uns de ces accidens qui arrivent communément dans la nature, afin de varier les ſites : quelques nuages qui interpoſent la lumiere, & qui font paroître des endroits dans l'ombre, qui devroient être naturellement éclairés. C'eſt par la richeſſe & l'ingénieuſe diverſité des *ſites*, que les payſages du Pouſſin ſont ſi eſtimés.

SOIGNÉ. Morceau *ſoigné* en termes de Peinture, ſignifie un tableau tra-

vaillé avec soin, avec exactitude, dont toutes les parties sont recherchées & finies.

SOMMIER, en termes d'Imprimeurs en taille-douce, est le nom d'une piece G de la presse, qui est arrêté aux deux jumelles par deux vis. C'est la partie qui est au-dessus des rouleaux. *Voy.* PRESSE.

SOMMIER D'EN BAS. On appelle ainsi la piece de bois sur laquelle tout le train de la presse roule. Cette piece E a aussi un double tenon aux deux bouts, de même que la précédente. *Voyez* PRESSE.

SORTIE. On appelle *sortie*, en termes de Gravûre en taille-douce, l'extrêmité des tailles & des hachures du côté des jours, où elles doivent être extrêmement déliées & comme perdues. Ces *sorties* ne peuvent guéres s'exécuter à l'eau forte, qui les finit & les termine trop brusquement, & trop tout-à-coup : il faut y employer le burin. *Bosse*.

SORTIR, en termes de Peinture, se prend à peu près dans le même sens que *détacher*. On dit, cette figure *sort* bien, pour dire qu'elle est bien détachée du fond. Un Peintre habile, & reconnu pour tel (*M. Cazes*) à qui une personne demandoit en ma présence pourquoi les Peintres d'aujourd'hui ne faisoient pas de si beaux morceaux que Raphaël & les autres qui sont venus après lui, répondit qu'il y en avoit encore qui feroient *sortir les nez de la toile, si les récompenses étoient proportionnées au travail & au tems qu'il faudroit y employer, & si les Peintres avoient de quoi se passer de travailler par intérêt.*

SOULAGER *la main*, en termes de Gravûre en taille-douce, signifie la même chose qu'*alléger*, dont *voyez* l'article.

SOURD, en termes de Peinture, se dit d'un ton rembruni, & qui tire sur le noirâtre. Il se dit aussi des ombres fortes.

Pour exprimer en Gravûre les tons *sourds* des tableaux, on est souvent obligé de boucher avec des points les blancs qui se trouvent entre les tailles. On peut hazarder quelquefois des troisiemes tailles, dit Bosse, dans les choses qui doivent être brouillées, comme nuages, terreins & autres endroits que l'on tient très-*sourds*, pour servir de fonds à d'autres ; mais il faut les

graver avec une pointe très-fine, afin qu'ils mordent moins que les autres.

SOUTENIR. On dit en Peinture que les ombres doivent *soutenir* les clairs, & les faire valoir; qu'un groupe en *soutient* un autre. Toutes ces expressions signifient qu'il faut dans un tableau, ménager tellement les teintes que l'ouvrage ne soit point sec, qu'une couleur placée auprès d'une autre ne jure point avec elle, comme pourroient faire le gros bleu avec le rouge de vermillon. Il en est de même de toutes les autres couleurs ennemies. Une figure vêtue de brun sur un fond brun, ne se détacheroit pas assez; le fond ne la *soutiendroit* pas, & ne la feroit pas valoir; ils se confondroient ensemble, & l'œil du spectateur n'en seroit pas flatté. Ce n'est pas que les couleurs doivent trancher net sur le fond, ou sur les objets qui sont derriere; il en résulteroit une dureté & une sécheresse tout-à-fait désagréables; mais il faut qu'elles s'en détachent de maniere que les arrondissemens soient doux & moëlleux, & que le tout fasse une harmonie qui plaise.

SOUTENU, terme qui se dit en Peinture du coloris. Le dessein de ce tableau est élégant, la composition heureuse, le *coloris bien soutenu*, la distribution des couleurs sçavante, &c. C'est comme si l'on disoit que la couleur locale est vraie, que celle de chaque objet est variée, & se font valoir l'une & l'autre.

SPHINX; monstre fabuleux qu'il a plu aux Peintres & aux Sculpteurs de représenter avec une tête & la gorge d'une fille, & le corps d'un lion. On le plaçoit autrefois pour ornement sur les perrons, au-devant des Temples, sur les portes, & près des tombeaux.

On voyoit plusieurs de ces figures monstrueuses auprès des Pyramides d'Egypte. Pline fait mention d'une, dont la tête avoit douze pieds de circonférence, & quarante-trois de hauteur. On ne sçait pas, ajoute Hérodote, en parlant de la même statue, si elle avoit été sculptée sur une roche trouvée dans ce lieu même, ou si on l'y avoit transportée, vû que tous les environs sont couverts d'un sable très-délié. On place encore aujourd'hui des *sphinx* sur les perrons, sur les rampes & sur les portes des grands Hôtels.

SPIRITUELLE. On dit en Peinture une *touche spirituelle*, pour signifier des coups de pinceaux fiers, hardis, placés à propos & avec franchise, pour exprimer le caractere des objets, & donner de l'ame & de la vie aux figures. On ne voit pas cette touche *spirituelle* dans les ouvrages de miniature, parce qu'un travail trop fini rend le pinceau froid & languissant.

On employe aussi cette expression dans la Gravûre & dans le même sens. Abraham Bosse, ou M. Cochin le fils, s'exprime de la maniere suivante dans le Traité du premier qu'il a corrigé. » Il (M. Picart) ne s'est » point contenté d'ôter tout » l'esprit de ses têtes à force » de les couvrir de petits » points...... Il a même » poussé son extrême pas» sion pour le fini, jusqu'à » vouloir rendre les diffé» rentes couleurs des dra» peries, ce qui dans le pe» tit en détruit tout le goût » & l'effet. Ses productions » si long-tems admirées du » vulgaire (quoique d'ail» leurs assez estimables par » la beauté & l'étendue de » son génie), ne seront ja» mais comparables à l'ai» mable négligence de la » Belle, à la touche *spiri» tuelle* de le Clerc, ni à la » pointe badinée & pitto» resque de Gillot. »

Pour faire une eau-forte *spirituelle* & avancée, on doit souvent changer de pointe sur les devants; & pour donner plus de caractere aux choses qui en sont susceptibles, il faut les graver par des tailles courtes, méplates, & arrêtées fermement le long des muscles ou des draperies qu'elles forment; car les tailles longues & unies produisent un fini froid & sans goût. Ceci s'entend de la Gravûre en petit.

STANTÉ, terme de Peinture, qui signifie la même chose que peiné. On dit qu'un ouvrage est *stanté*, quand on y découvre la peine, la gêne & le travail qu'il en a couté à l'Artiste, pour le finir. Ce défaut de facilité, de liberté & de franchise, en se faisant sentir, ne laisse jouir qu'imparfaitement des autres beautés qu'un morceau pourroit d'ailleurs offrir au spectateur.

STATUAIRE. *Voyez* SCULPTEUR.

STATUE. On donne communément ce nom à toute figure sculptée en pied, du mot latin *stare*, se tenir

débout : mais on appelle ainsi plus généralement toute représentation humaine en relief & isolée, soit en pierre, en bois, ou autres matieres.

On distingue plusieurs especes de *statues*. 1°. Celles qui sont plus petites que le naturel. 2°. Celles égales au naturel. 3°. Celles qui surpassent le naturel. 4°. Celles qui vont jusqu'au triple & au-delà du naturel, & qu'on appelle des *Colosses*. Les Anciens ont representé des figures d'hommes, de Rois & des Dieux mêmes sous la premiere espece de *statues*; la seconde étoit particulierement consacrée pour la représentation qu'on faisoit aux dépens du Public, des personnes qui se signaloient par leur sçavoir, par leur vertu, ou par quelques services importans rendus à l'Etat. La troisieme espece de *statues* étoit pour les Rois & les Empereurs, & celles qui avoient le double de la grandeur humaine, servoient à représenter les Héros. Quant à la quatrieme, elle étoit destinée à représenter des Dieux; ensorte que c'étoit anciennement une entreprise de la part des Empereurs & des Rois, de se faire représenter sous cette derniere forme. *M. Lacombe.*

STATUE *Grecque* est une *statue* antique & nue, ainsi appellée de ce que les Grecs représentoient de cette maniere leurs Divinités, les Héros & les Athletes. Elles sont admirables par la beauté de leurs proportions, & par le beau choix de la nature.

STATUES *Romaines* sont celles qui étant vêtues, reçoivent divers noms de leurs habillemens.

STATUE *équestre* est celle qui représente un homme à cheval, telle que la *statue* d'Henri IV sur le Pont neuf, & celle de Louis XIII. de la Place Royale à Paris.

STATUE *pedestre* est une *statue* en pied & débout, comme celle de Louis XIV. dans la Place des Victoires.

STATUE *curulle* est celle qui représente un homme dans un char, comme on les voyoit dans les Cirques & dans les Hippodromes des Anciens.

STATUE *allégorique*; c'est celle qui sous le symbole de la figure humaine, représente des fleuves, des Divinités, &c.

STATUE *hydraulique*; c'est celle qui sert d'orne-

ment à une fontaine, & qui fait l'office de jet ou de robinet par quelqu'une de ses parties. Elles sont en grand nombre dans les jardins de Versailles.

STATUE *persique;* c'est toute figure d'homme qui fait l'office de colonne sous un entablement.

STATUE *Caryatique.* *Voyez* CARYATIDES.

STENTÉ. *V.* STANTÉ.

STIL *ou* STILE *de grain* ou *de grun.* Espece de pâte de couleur jaune, composée d'une terre crétacée, chargée de teinture de graine d'Avignon, dont la couleur est soutenue, autant qu'elle peut l'être, par le secours de l'alun. Il se fait communément avec du blanc de Troye. L'Auteur du Dictionnaire de Peinture & d'Architecture prétend qu'il vaut mieux de le faire avec le blanc de plomb ou de céruse, & qu'il est moins sujet à changer; mais en général c'est une couleur infidelle, employée à l'huile. On broye bien subtilement la terre crétacée avec de l'eau sur le porphyre, sans jamais employer dans cette fabrique aucun métal, pour remuer ou détremper les matieres. On la fait bien sécher à l'ombre, & on la charge de teinture de graine d'Avignon, dans laquelle on a fait dissoudre un peu d'alun, plus ou moins forte, suivant la couleur qu'on veut donner au stil de grain; on en forme une pâte, & de cette pâte des petits pains qu'on fait sécher à l'ombre dans un lieu bien aëré.

STIL *de grain d'Angleterre* est une espece de *stil de grain*, dont la couleur est d'un jaune-brun. Il seroit à souhaiter que la couleur qu'il donne, employée à l'huile, fût aussi solide qu'elle est belle; mais peu de tems après elle s'évanouit, particulierement quand la Peinture est exposée à l'air extérieur, ou à l'action du soleil.

STILE, terme qui en Peinture a la même signification que dans la Littérature. Le *stile* regarde la composition & l'exécution. Quand il s'agit de la composition, le *stile* est noble, lorsque le sujet est traité noblement, que les caracteres sont grands & relevés; le *stile* est médiocre, quand tout y paroît commun & sans choix du plus beau de la nature. Le *stile* est champêtre, quand le sujet représente des pastorales ou des actions bourgeoises. Si l'on

parle de l'exécution, on dit qu'un tableau est exécuté d'un *stile* ferme, lorsque la touche en est hardie, & que rien n'y paroit peiné. Ce *stile* devient quelquefois trop dur. Il faut prendre un juste tempérament, pour éviter la sécheresse, la dureté, & ne pas aussi tomber dans une touche molle, qui rend l'ouvrage froid & languissant.

STRAPASSER *ou* STRAPASSONNER; c'est en termes de Dessein, rendre une figure, & la dessiner comme si elle étoit estropiée de quelque membre; c'est manquer de correction. On dit une figure, un dessein *strapassé*.

STUC; espece de mortier composé de poudre bien tamisée de marbre blanc, & de chaux vive. C'est avec cette composition qu'on forme des ornemens en Sculpture, appellés ornemens de *stuc*. On attribue à Jean d'Udine la découverte de cette matiere employée par les Anciens.

STUCATEUR; Artiste qui compose des ornemens de stuc.

SUAVE & SUAVITÉ. On dit en Peinture un coloris *suave*, en parlant d'un coloris doux & gracieux. La *suavité* est l'harmonie qui résulte de l'union, de l'accord des couleurs, & d'un clair-obscur bien entendu.

SUBLIME. On appelle *sublime* en fait de Peinture, un tableau où la noblesse, le grand de l'action, la grace & la grandeur se font voir dans l'invention, la disposition & l'expression des figures & de toutes les parties qui composent le tableau, soit qu'il soit tableau d'histoire, ou portrait.

Un Peintre pour cet effet doit conserver à l'Histoire toute sa dignité; la relever, l'embellir même, & donner aux figures des formes, des airs de têtes, des attitudes convenables à la grandeur du sujet.

Dans le portrait, le caractere doit être noble, relevé & bien exprimé, tel qu'est un caractere de sagesse, de prudence, de bonté, de grandeur d'ame, ou de quelques autres vertus *sublimes* par elles-mêmes.

Se proposer seulement une imitation pure & exacte de la nature, c'est se mettre dans le cas d'être trop court pour y atteindre. Se borner aussi à vouloir égaler seulement tel ou tel grand Maître, c'est se rendre incapable de parvenir à leur per-

fection. La Peinture n'imite la nature même que de très-loin sous la main du plus grand Maitre. Il faut donc que celui qui tend au *sublime*, se forme une idée de quelque chose au-dessus de tout ce qu'on a encore vû, sans cependant devenir strapassé ni extravagant. Il doit réunir en lui tout le grand & les excellentes qualités de tous les bons Maîtres, & laisser leurs défauts.

Qui sçait s'il ne naîtra pas quelqu'un qui obscurcira Raphaël ? C'est ce que feroient les contours & les airs des meilleures Antiques, réunis aux meilleurs coloris du Titien & de quelques Modernes : il n'est même pas impossible de faire mieux.

L'Artiste qui se sent échauffé d'un si noble feu, doit tenter ce que n'a fait encore aucun autre : mais il ne doit l'essayer, que lorsqu'il est parfaitement au fait des loix fondamentales de son Art.

SVELTE, terme de Peinture, qui donne l'idée d'un morceau dessiné avec grace & légereté, d'une maniere dégagée & un peu allongée. Il est opposé au goût lourd & écrasé. Ce terme est aussi en usage dans la Sculpture, le Dessein.

Une figure svelte est une figure dont la taille est déliée, légere & délicate, telle que celle qu'on donne ordinairement aux Déesses & aux Nymphes.

SUJET ; matiere ou action à exécuter en Peinture, Sculpture ou Gravûre. Un sujet d'Histoire, un *sujet* de la Fable, un *sujet* pastoral, un *sujet* dans le genre noble, un *sujet* dans le genre bas ; un *sujet* d'animaux, de fleurs, &c. L'Histoire & la Fable fournissent les *sujets* dans le genre noble. Les actions des gens du commun font les *sujets* du genre bas, qu'on appelle aussi *Bambochades*. On dit un *sujet* riche, un beau *sujet*, un *sujet* ingrat & pauvre. *Voyez* toutes ces épithétes à leurs articles.

SYMPATHIE, en termes de Peinture, se dit des couleurs qui par le mêlange en font naître une autre agréable à la vûe. On dit alors que telle & telle couleur sont amies, qu'elles ont de la *sympathie*, de l'union entr'elles. Le bleu, par exemple, rompu de jaune, forme un verd qui plaît à l'œil : le bleu au contraire mêlangé avec le vermillon, produit une couleur aigre, rude & désagréable, d'où l'on con-

clut qu'il y a antipathie entre le bleu & le vermillon.

T.

TABLE eſt une planche de noyer, épaiſſe d'environ deux pouces, & grande ſelon les planches qu'on veut imprimer. Elle ſe poſe ſur une table à gauche, & tout auprès du gril où l'on a encré la planche, qui après avoir été eſſuyée avec un torchon, pour en ôter le plus gros noir, eſt tranſportée du gril ſur cette table de noyer, pour y être eſſuyée avec la paulme de la main, juſqu'à ce qu'il ne reſte du noir que dans les traits ou hachures gravées.

TABLE *d'attente*. Les Sculpteurs appellent ainſi un boſſage, que l'Architecte ménage dans un fronton, au-deſſus des portes & des fenêtres, au-deſſous des balcons, &c. pour y tailler des têtes de Sculpture, des maſques, des mufles ou autres choſes.

TABLEAU. On donne ce nom à toute repréſentation peinte d'un ou de pluſieurs objets réels ou imaginaires. On diſtingue les *tableaux*, en grands *tableaux* & en *tableaux de chevalet*. Les grands ſont ceux qui ont plus de cinq pieds de grandeur; tous ceux qui ſont moins grands ſont des *tableaux de chevalet*, ainſi nommés de ce qu'on les place ſur le chevalet, pour les peindre.

On décore ordinairement les *tableaux* d'un cadre ou bordure, qui contribue tellement à les faire paroitre dans toute leur beauté, que les Italiens appellent la bordure, la *Maquerelle du tableau*. Le cadre le détache du fond contre lequel on l'applique, & renferme la vûe du ſpectateur dans l'eſpace que le *tableau* repréſente.

Il faut donc que le *tableau* n'offre aux yeux que ce que la vûe peut embraſſer à la fois; qu'il ne préſente que ce qui a pû ſe paſſer dans un moment, & dans l'eſpace repréſenté. Les autres régles ſe trouvent dans les articles *Invention*, *Compoſition*, *Ordonnance*, &c. La maniere de juger de leur bonté, eſt expliquée dans les articles *Connoiſſance*, *Original*, *Copie*, *Maniere*.

Il y a des *tableaux* de grands Maîtres, qu'on déſigne par quelque acceſſoire remarquable dans le *tableau*; ainſi l'on dit la Vierge au *lapin* du Titien, parce que

ce Peintre a mis un lapin dans un de ſes tableaux qui repréſente une Vierge ; la Vierge au *panier*, la Vierge aux *poiſſons*, la *Caſſette*, la *Jardiniere*, & ainſi des autres.

TABLIER eſt un meuble néceſſaire à un Imprimeur en taille-douce ; il doit toujours l'avoir devant lui, & par deſſus un petit linge blanc attaché par devant à ſa ceinture, pour y eſſuyer ſes doigts, quand il faut prendre la feuille de papier blanc pour imprimer, & quand il eſt queſtion de la relever de deſſus la planche après l'impreſſion. Ce *tablier* eſt ordinairement de toile griſe, comme celui des Tailleurs d'habits, des Selliers, &c.

TAILLES, en termes de Gravûre, eſt une inciſion qui ſe fait dans le cuivre ou autres métaux, avec le burin ou avec l'eau-forte. Les *tailles*, les hachures & les points ménagés ſelon les régles de l'Art, forment toutes les figures qu'il eſt poſſible de repréſenter en *taille*-douce. Quand on copie un tableau, la premiere doit ſuivre la touche du pinceau ; la ſeconde doit être paſſée par deſſus, dans l'intention d'en aſſurer les formes. Les *tailles* inégales valent mieux, & font un plus beau travail que quand elles ſont d'une égale groſſeur. On doit les *quitter*, quand elles ne ſont pas propres à rendre le ſens d'une draperie, & avoir ſoin de n'en point faire de diamétralement oppoſée dans la meme étoffe. C'eſt travailler de très-mauvais goût, que d'en paſſer de roides par deſſus toute une draperie, pour faire un ton plus noir. On a remarqué que les *tailles* courtes & méplates donnent plus de caractere, & valent beaucoup mieux que les longues & unies : l'on doit les reſſerrer toujours de plus en plus, ſuivant la dégradation des objets. *Voyez* la façon de les conduire dans la *maniere de graver à l'eau-forte & au burin, de Boſſe*, édition de Paris 1745.

TAILLES-DOUCES (Eſtampes en) ſont celles qui ſe tirent des planches gravées au burin ou à l'eau-forte. Celles qui ſe tirent des planches gravées en bois, s'appellent *tailles de bois*. *V.* GRAVURE AU BURIN & GRAVURE EN BOIS.

TALENT (Peintre à). C'eſt celui qui s'applique à quelque genre particulier de Peinture, comme à faire le

portrait, le paysage, à peindre des Tabagies, des batailles, des animaux, &c.

TALON; espece d'ébauchoir, dont se servent ceux qui travaillent les figures de stuc. Il y en a de deux sortes, qui ne différent que par leur grandeur; c'est pourquoi je n'en représente qu'une figure. N°. 60.

TAMPON, en termes de Graveurs en taille-douce; c'est un petit morceau de taffetas plié en bourse, & rempli de coton. Ce *tampon* sert à *taper le vernis* sur les planches à graver. On tape avec ce *tampon*, quand le vernis est encore coulant sur la planche, afin de l'étendre uniment sur toute sa surface.

TAMPON est un autre ustensile de Graveurs en taille-douce. Il est fait d'une bande de feutre noir, roulée sur un de ses bouts en ligne spirale: on le graisse un peu d'huile d'olive, & l'on frotte avec ce *tampon* le dessus des endroits gravés au burin, afin qu'au moyen du noir qui s'insinue dans les tailles & les hachures, pendant le frottement, on puisse mieux voir l'effet qu'elles produisent. N°. 61.

Les Graveurs ont un troisieme *tampon*, qu'ils appellent aussi *bouchon à l'huile*; fait d'une bande d'un vieux morceau de lange ou autre étoffe de laine, roulé en spirale, comme le précédent. Son usage est de nettoyer la planche, quand on a achevé de tirer les épreuves qu'on desiroit. Pour cet effet on laisse un peu chauffer la planche sur le gril, & ayant versé très-peu d'huile dessus, on la frotte avec ce *tampon* en appuyant fortement.

TAMPON, en termes d'Imprimeurs en taille-douce, est un rouleau de bon linge blanc, doux & à demi usé, qui sert à encrer les planches gravées, lorsqu'on veut en tirer les épreuves ou estampes, en les faisant passer entre les rouleaux de la presse. Il sert au même usage que la *balle* chez les Imprimeurs en caracteres; mais il se fait différemment. On a pour cela une suffisante quantité de linge blanc, doux & à demi usé, comme je l'ai dit plus haut; on le roule comme on feroit une bande ou liziere, mais beaucoup plus fermement; car le plus ferme est le meilleur; on en forme ainsi comme une molette de Peintre à broyer les couleurs; puis on prend du bon fil en plusieurs doubles, & une es-

pece d'alêne dont on perce le *tampon* tout au travers en différens endroits, & y passant le fil, on le coud fermement, de sorte qu'il soit réduit à la grosseur de trois pouces de diamêtre, & de cinq ou six de hauteur : on le rogne ensuite par un bout, en le coupant nettement avec un couteau bien tranchant, comme on coupe du cervelas d'anguille ; puis on coud son autre bout, comme une demi-boule, afin de le pouvoir presser du creux de la main en l'empoignant, pour encrer fermement la planche sans s'incommoder. N°. 62.

TAPÉ, en termes de Peinture, se dit d'un tableau, qui pour la touche ressemble presque à une esquisse, dont les coups sont bien nourris de couleurs, & frappés fièrement, avec hardiesse & beaucoup de liberté, de maniere que chaque coup produit l'effet de plusieurs autres plus soignés. Les tableaux *tapés* sont ceux que l'on appelle des tableaux faits au premier coup.

TAPÉ (*Vernis*) terme de Graveurs en taille-douce. C'est du vernis étendu également & bien uniment sur une planche à graver, au moyen du *tapement*. *Bosse*.

TAPEMENT, en termes de Graveurs en taille-douce, se dit de l'action qu'ils font en frappant sur le revers d'une planche garnie de petits tas de vernis, espacés à distances à peu près égales, afin que ce vernis s'étende uniment sur la surface polie de la planche. Ce *tapement* se fait avec la partie de la main qu'on nomme *percussion*, c'est-à-dire cette partie charnue de la paulme de la main, qui répond au petit doigt. *Bosse*.

TAPER LE VERNIS, terme de Graveurs en taille-douce. La méthode de *taper* le vernis avec la main est sujette à plusieurs inconvéniens ; le premier, c'est qu'on peut se brûler, parce que la planche devant être chaude, elle peut l'être quelquefois plus qu'on ne le souhaiteroit : le second, c'est que la main peut être suante, & comme l'on est obligé de *taper* quelquefois sur le vernis, les petites gouttes de sueur se mêlent avec le vernis, & la chaleur les faisant bouillonner, il s'y forme des petits trous où l'eau-forte mord également comme dans les tailles. On se sert aujourd'hui d'un petit tampon de taffetas neuf, rempli de coton.

TASTER, TASTONNER. C'est en Peinture, travailler d'une main peu hardie & servile, telle que celle des Copistes. Un tableau *tâté* est ou mauvais original, ou copie, & c'est à ce défaut qu'on distingue l'une de l'autre.

La servitude de l'imitation fait qu'un Copiste ne travaille qu'en *tâtonnant*. Ce défaut dans un original annonce un Peintre qui n'est pas assez au fait des principes de son Art, ou qui n'en a pas la pratique.

TEIGNEUX. *Voyez* CUIVRE.

TEINTE, terme de Peinture; couleur artificielle ou composée, qui imite la couleur naturelle de quelque objet. On dit une draperie d'une bonne *teinte*, un fond d'une bonne *teinte*, une *teinte* claire, une *teinte* vive.

Tout l'art du coloris consiste dans la science des *teintes* & des *demi-teintes*. Il faut parfaitement connoître la nature des couleurs & leur sympathie, pour réussir à former des *teintes* vraies. On les fait ordinairement sur la palette; mais quelques-uns les font au bout du pinceau, à chaque coup qu'ils portent sur la toile. Lorsqu'on veut que les *teintes* conservent leur fraicheur, il ne faut pas les tourmenter sur la toile; il suffit de les placer l'une auprès de l'autre, & de les réunir en les adoucissant; c'est ce qui forme la *demi-teinte*, qui n'est qu'une *teinte* composée de deux, ou un ton moyen entre la lumiere & l'ombre. *Voyez* DEMI-TEINTE.

TEINTE VIERGE; couleur considérée en elle-même, & sans être rompue d'aucune autre.

TEMS. On dit en Peinture, que chaque Artiste a trois *tems*, quand il vit jusqu'à un âge avancé. Le premier, sont les essais, les commencemens de sa jeunesse, où il n'a pas encore acquis toute la connoissance de son Art, ni une liberté, une facilité & une franchise sçavante de la main, que l'expérience seule donne.

Le second *tems* est celui de sa perfection, relative à son talent & à ses connoissances dans l'Art. Le troisieme est celui de sa décadence, où le déclin de l'âge & les infirmités de la vieillesse appesantissent la main, affoiblissent l'organe de la vûe, & souvent ne permettent pas au génie de faire ses fonctions.

On

On dit, ce tableau eſt d'un tel Peintre, mais de ſon premier *tems ;* ou ce tableau eſt d'un tel, & de ſon bon *tems*, &c.

TENDRE, en termes de Peinture, ſignifie un ton de couleurs bien fondues. Tous les ouvrages peints pour les petits lieux, doivent être fort *tendres* & fort unis de tons & de couleurs, les dégrés ſeront plus différens, plus inégaux & plus fiers, ſi l'ouvrage eſt plus éloigné. Les grandes figures doivent être de couleurs fortes, & dans des lieux fort ſpacieux. Peignez le plus *tendrement* qu'il vous ſera poſſible, dit du Freſnoy, & faites perdre inſenſiblement vos lumieres larges dans les ombres qui les ſuivent & qui les entourent. Il faut cependant prendre garde de ne pas faire mourir les couleurs à force de les tourmenter ; mais on doit les mêler le plus promptement que l'on peut, & que s'il y a moyen, on ne retouche pas deux fois au même endroit. *Idem.*

TENDRE (couleur). *V.* Couleur.

TENDREMENT, TENDRESSE. Peindre *tendrement ;* c'eſt peindre d'une maniere graſſe, avoir une touche moëlleuſe & fondue. Un goût *tendre*, *ſuave*, *onctueux*, conſiſte dans une certaine douceur de coloris, dans un choix de couleurs qui ſe marient agréablement, avec une harmonie de ton d'où il réſulte un clair-obſcur gracieux & bien entendu, dans des contours coulans, & dans un deſſein qui n'ait rien de dur, de ſec & de trop prononcé.

Lorſqu'une ſtatue eſt travaillée dans le goût de deſſein que nous venons de citer pour la Peinture, on dit qu'elle eſt travaillée avec *tendreſſe*.

Tendresse. En Gravûre, on appelle les *tendreſſes* les endroits légers, & qui doivent paroître éloignés. On les nomme auſſi *douceurs*, dont *voyez* l'article.

TENIR *les objets*, ſe dit en termes de Peinture, de la maniere de travailler les choſes qu'on veut repréſenter, en leur donnant plus ou moins de force, plus ou moins de clair ou de brun. Les objets éloignés qui ſont vers l'horizon, doivent être *tenus* fort tendres, & peu chargés de brun, quoique la maſſe parût brune, comme il pourroit arriver à quelques ombres ſuppoſées par

des accidens de nuées contre des échapées du Soleil ; parce que ces ombres & ces clairs, quelque forts qu'ils paroissent, sont toujours foibles en comparaison de ceux qui sont sur les figures ou autres corps du devant du tableau, à cause de la grande distance & de l'air qui se rencontre entre ces objets.

TENIR, en termes de Gravûre en taille-douce, se prend à peu près dans le même sens qu'en Peinture, c'est-à-dire que *tenir* signifie *faire*. On peut hazarder avec la pointe quelques tailles fines proche de la lumiere ; mais il faut qu'elles soient plus larges, c'est-à-dire plus écartées les unes des autres, que celles des ombres. En général on doit *tenir* les lumieres grandes, & peu approchées à l'eau-forte, afin de laisser quelque chose à faire à la douceur du burin. *Bosse*.

Le terme de *tenir* signifie aussi approcher ou éloigner. On dit qu'il faut donner plus de force à une figure ou tout autre objet, pour qu'il se *tienne* mieux sur le devant du tableau, ou lui donner plus de vaguesse & de légereté, pour le *tenir* sur le derriere.

En Gravûre on couvre ordinairement les fonds de troisiemes & même de quatriemes tailles, parce qu'elles salissent le travail, & le rendent moins apparent à la vûe : en ôtant les petits blancs qui restent entre les tailles, on resserre davantage le travail, & par ce moyen il se *tient* mieux sur le derriere. *Bosse*.

TERME ; statue humaine, dont la partie inférieure semble enfermée dans une gaîne. Les *Termes* sont ordinairement employés, pour décorer les allées des jardins ; on les place le long des palissades : quelquefois on leur fait soutenir des entablemens, comme aux Caryatides.

Terme marin est celui qui au lieu de gaîne, se termine en queue de poissons.

Terme double est celui dont la gaîne porte deux demi-corps, ou deux bustes adossés : on en a même vû de quadruples ou à quatre têtes.

TERMINÉ. On dit en Peinture un dessein, un tableau *terminé*, c'est-à-dire fini, arrêté, travaillé avec soin. *Voyez* ARRESTÉ.

TERNIR (Se) en Peinture, est la même chose que perdre son éclat, sa fraicheur, devenir brun, pous-

ser au noir, se rembrunir. Un tableau *terni* est un tableau dont les couleurs ont changé.

TERRASSE signifie dans le Dessein & la Peinture un espace de terrein qui forme le premier plan, ou le plan le plus avancé du tableau. Quand le sujet est une action qui se passe à la campagne, on distribue parci par-là quelques plantes, avec de la verdure & quelques cailloutages, qui placés sagement rendent la *terrasse* plus vraisemblable. Les *terrasses* doivent être spacieuses & bien ouvertes.

On appelle aussi *terrasses*, en termes de Sculpture, certains défauts qui se trouvent dans le marbre, en forme de crevasses, & qui empêchent de lui donner un beau poli.

TERRE. Toutes les terres colorées, fines & en masse comme les ochres, sont employées dans la Peinture, lorsque leur couleur est solide; mais elles sont plus ou moins bonnes, suivant qu'elles sont plus ou moins fines, & propres à être rompues avec les autres couleurs. Toutes sont colorées par les soufres minéraux & métalliques; celles qui sont fusibles, sont employées pour les émaux; les autres le sont dans la Peinture à l'huile, à fresque, en miniature, &c. suivant le liquide dans lequel on les détrempe, pour les lier & les coucher à la brosse ou au pinceau. *Voyez* les différentes observations que nous avons insérées dans notre Préface, au sujet de la nature & des qualités de ces *terres*, relativement à chaque genre de Peinture dans lesquels on en fait usage.

TERRE DE COLOGNE, est une espece de terre d'ombre, mais un peu plus douce, plus légere & plus transparente. Comme elle pousse beaucoup, employée & rompue avec les autres couleurs, elle n'est guéres bonne que pour glacer : elle est d'un brun foncé & roussâtre; celle qui tire sur le noir, est la pire. Elle porte ce nom du pays d'où on la tire.

TERRE D'ITALIE. C'est une terre naturelle, de couleur approchante de celle de l'ocre de ruth, mais plus vive, plus légere. Lorsqu'elle est brûlée, elle est d'un beau maron clair; c'est une des bonnes couleurs à l'huile & à l'eau. La meilleure est celle qui se tire de

Sienne. La plûpart de celles qu'on trouve chez les Marchands de couleurs à Rome & à Paris, sont sophistiquées. Celle de Sienne est d'une couleur jaune-brune, quand elle est en morceaux, & d'un beau jaune-roux, lorsqu'elle est broyée : elle est moins friable que l'autre *terre d'Italie*, dont la couleur même en masse approche de celle de l'ochre de ruth. Celle-ci se broye aisément entre les doigts; elle est fine, & les teint, ce que ne fait pas la sophistiquée.

TERRE D'OMBRE, ainsi nommée à cause de sa couleur brune; elle nous vient des Isles du Levant & de l'Egypte. C'est une terre ou bol naturel friable, qui devient d'un beau maron rougeâtre, lorsqu'elle est brûlée. On ne l'employe dans la Peinture, que dans ce dernier état, & bien des Artistes la rejettent, comme trop lourde & trop sujette à pousser au noir : Messieurs de Caylus & Majault prétendent qu'elle n'a pas cet inconvénient, employée à la cire.

TERRE VERTE *de Veronne*. C'est une pierre assez dure, & grasse au toucher, d'un verd foncé, quand elle est broyée à l'huile. Elle vient des environs de la Ville dont elle porte le nom : les Paysagistes en font beaucoup usage. Elle est bonne à l'huile, & en détrempe.

TERRE VERTE *commune*. Elle est beaucoup inférieure à celle de Veronne, plus séche, plus sableuse, & n'est guéres bonne que pour peindre les marbres. On la trouve en France & ailleurs.

TERREIN s'entend en Peinture de toute apparence de terrein ou espace de terre distingué d'un autre, & peu chargé ; c'est-à-dire, où il n'y a ni bois-taillis, ni arbres en nombre, ni montagnes. Comme ce sont les *terreins* qui contribuent par leur disposition, à la perspective du paysage, il faut y observer une espece de dégradation de couleur, comme dans les objets, à mesure qu'ils s'éloignent de l'œil ; mais il n'est pas nécessaire qu'on les tienne de plus en plus vagues & légers, suivant qu'ils sont plus éloignés, parce que chaque plan doit servir de repoussoir à celui qui le suit, & qu'ils doivent se chasser & se faire fuir successivement ; les bruns chassent les clairs, & les clairs successivement

les bruns : en cela comme dans tout le reste, il faut suivre la nature.

Les *terreins*, murailles, troncs d'arbres & paysages doivent être gravés d'une maniere extrêmement grignoteuse : c'est-là qu'on peut mêler avec succès le quarré avec l'extrême lozange, & se servir de l'échoppe par le côté le plus large. Les *terreins* peuvent se graver par des petites tailles courtes & fort lozanges, afin que les crevasses de leurs angles les rendent bruts & formés par toutes sortes de travaux libres, qui y sont très-convenables.

TERRIBLES (*contours*) ce sont ceux d'une grandeur demesurée, & qu'on employe pour les ouvrages très-élevés au-dessus de la vûe, & pour les figures gigantesques & colossales. *Dict. des beaux Arts.*

TÊTE. La *tête* est la partie du corps humain la plus difficile à représenter en Peinture, parce que le visage est le miroir de l'ame, & qu'il est le plus susceptible des moindres impressions & des plus imperceptibles mouvemens des passions. Toutes ses parties concourent à les exprimer, quoique quelques-unes semblent destinées plus particulierement à cet effet : l'œil seul les exprime toutes. C'est une étude que les Peintres devroient faire sans cesse, pour caractériser une tête comme elle demande de l'être.

Quand on n'a pas à faire un portrait auquel on veut conserver toute la ressemblance, il faut donner à la tête une forme presque ronde, un front ni trop grand ni trop petit, & qui fasse la quatrieme partie de la tête, & la troisieme de la face; il ne doit être ni trop plat, ni trop relevé, mais s'arrondir doucement du côté des tempes, en sorte qu'il paroisse uni & sans tache. Les yeux doivent être grands, bien fendus, vifs ou doux, suivant le sujet, mais toujours vivans & animés; les sourcils arqués, les jouës avec un embonpoint convenable; il faut enfin suivre toujours la belle nature.

TÊTES; ornemens de Sculpture qui se mettent à la clef d'un arc : on les appelle aussi *Masques*, dont *voyez* l'article, & celui de *Mascaron*. Lorsque les *têtes* sont presque de ronde-bosse, elles sont mises pour représenter quelques Divinités, des symboles des saisons,

des âges, des élémens, des vertus, des ſciences, & pour lors on les accompagne de quelque attribut convenable.

Lorſqu'un tableau ne repréſente qu'une *tête* avec le haut des épaules, & que ce n'eſt pas un portrait déterminé, on l'appelle ſimplement une *tête*, ou une *tête de caprice*, & non un *buſte*. Quand le ſujet repréſenté eſt connu, on ajoute le nom au mot *tête*; ainſi on dit, une *tête* d'Empereur, une *tête* de Saint, &c.

TIER-POINT eſt le nom que l'on donne en Perſpective à une figure d'arcade de forme triangulaire ſphérique.

TIGE ou *Fuſt du trépan*, eſt en Sculpture la partie de cet inſtrument à laquelle on applique l'archet. *Voyez* Trépan.

TIGETTE, eſt la partie ſculptée du chapiteau Corinthien, d'où naiſſent les volutes, les hélices, & les feuilles. *Voyez* Caulicaule.

TIMIDE, ſe dit de la main de l'Artiſte dans l'exécution d'un deſſein, d'un tableau, d'une gravûre. Un Copiſte a ordinairement la main *timide*, à cauſe de l'aſſerviſſement où il eſt de ſuivre exactement les traits, les contours &c. de l'original qu'il prend pour modele. Ce défaut de liberté rend les copies froides, lourdes, peſantes, ſans graces, & diminuent par là l'eſtime qu'on pourroit en faire. Les eſtampes tiennent toujours beaucoup de ce défaut, & plus ou moins, ſuivant l'habileté du Graveur.

TIRER *une perſonne*. Quelques-uns emploient cette expreſſion pour dire, *faire le portrait* d'une perſonne; mais *tirer* eſt un terme trivial, qui ne doit pas ſe dire en Peinture.

TOILE IMPRIMÉE. Les Peintres appellent ainſi une toile tendue ſur un chaſſis, & préparée pour recevoir la Peinture qu'on veut y faire. *Voy.* Impression, Imprimer.

TOILE GRATICULÉE. *Voy.* Graticuler.

TOILE. Les anciens Peintres ne ſe ſervoient pas de toile avant la Peinture à l'huile; mais depuis ce tems-là on a preſque abandonné les autres matieres pour leur ſubſtituer celle-là, au moins quand il s'agit de faire un tableau d'une certaine grandeur. On dit, une *toile* d'Italie, une *toile* de Flandre, ou Flamande, une *toile*

Françoise. Les *toiles* d'Italie ont le fil très-gros & mal filé ; elles sont mal battues & très-claires. Celles de Flandre sont moins grosses & moins claires, mais beaucoup moins fines que les toiles Françoises ; c'est en France où on les imprime le mieux. On les trouve toutes imprimées chez les Marchands de couleurs : il y en a de toutes grandeurs ; mais ils ne préparent ordinairement que des *toiles de mesure*, c'est-à-dire qui ont une grandeur fixe & déterminée : on leur donne le nom du prix qu'elles coûtent. Ainsi on appelle *toile* de quatre celle qui coûte quatre sols toute imprimée & clouée sur son chassis. Les toiles de 4 ont un pied sur 9 pouces.

Celles de 6, 1 pied 3 pouces sur 1 pied.

——— de 8, 1 pi. 5 po. sur 1 pi. 2 po.

——— de 10, 1 pi. 10 po. 6 lig. sur 1 pi. 5 po.

——— de 12, 1 pi. 10 po. 6 lig. sur 1 pi. 6 po. 6. lig.

——— de 15, 2 pi. sur 1 pi. 8 pouces.

——— de 20, 2 pi. 3 po. sur 1 pi. 10 po.

——— de 25, 2 pi. 6 po. sur 2 pieds.

——— de 30, 2 pi. 9 po. 9 li. sur 2 pi. 3 po.

——— de 40, 3 pi. 1 po. 6 l. sur 2 pi. 6 po.

——— de 50, 3 pi. 7 po. 6 li. sur 2 pi. 9 po.

——— d'un écu ou 60 sols, a 4 pi. de long. sur 3 de larg.

——— de 70 s. 4 pi. 3 po. sur 3 pieds 3 pouces.

——— de 80, 4 pi. 6 po. sur 3 pieds 6 pouces.

——— de 100 sols, 5 pieds sur 4.

——— de 6 liv. 6 pieds sur quatre.

Au-delà les grandeurs ne sont point fixées, non plus que le prix.

TOMBEAU, monument funéraire, communément orné de Sculpture, de la représentation du défunt, de figures allégoriques, de bas-reliefs, d'inscriptions, &c. Les *tombeaux* de nos Rois dans l'Abbaye de Saint Denis, sont, pour la plûpart, des morceaux de Sculpture admirables. On en voit aussi quelques-uns dans la Chapelle d'Orléans aux Célestins, & dans plusieurs autres Eglises de Paris, qui immortaliseront leurs Auteurs.

TON, dans la Peinture, se dit des différens modes ou différentes espéces de couleurs répandues dans un tableau. Le beau *ton* d'un tableau dépend, tant d'un

clair-obſcur bien ménagé, que de l'amitié ou de l'antipathie des couleurs qu'on y emploie. Il y a dans la Peinture une harmonie & une diſſonnance dans les eſpéces de couleurs. On en voit qui ne peuvent s'accorder enſemble, & dont le mêlange ou la proximité offenſe la vûe, comme les faux tons bleſſent l'oreille dans la Muſique. Telles ſont le vermillon avec le bleu, ils font un *ton* bizarre, ou, ſi l'on veut, une couleur qui ne plaît pas; leur proximité fait un contraſte que l'on ſent mieux qu'on ne peut l'exprimer. On dit, un *ton* ſourd, un *ton* brun, un *ton* clair, un *ton* noirâtre, un *ton* griſâtre, ſelon que ces couleurs dominent plus ou moins. On dit encore, un beau *ton* de lumiere, ce qui s'entend d'un beau clair-obſcur bien ménagé. Un *ton* brillant, vague, gracieux, varié, ménagé, &c.

Le peu de variété dans les *tons* du coloris eſt aſſez le défaut des Eléves. La plus belle maniere de peindre, celle qui eſt propre à l'Hiſtoire, engage à marquer légerement les détails dans les jours & dans les ombres, & à faire enſorte que la variété des *tons* ſoit à peine ſenſible, pour ne point interrompre la grandeur des maſſes. Les éléves ne voyant point encore tout le ſçavoir caché par ces artifices, ſe contentent d'imiter avec deux ou trois *tons* cette variété preſque imperceptible, que l'habile Artiſte ſçait mettre dans les paſſages de la lumiere à l'ombre. Ils tombent dans le même défaut par rapport à la façon de deſſiner les formes de la nature. Les bons Deſſinateurs les traitent de maniere que quoique le premier aſpect ne préſente que de grandes parties & de grands contours, cependant les yeux intelligens y découvrent juſqu'aux moindres détails.

TOPOGRAPHE. On appelle Peintre *Topographe* celui qui peint des repréſentations d'Egliſes, de Palais, de Villes & d'autres lieux. *Dict. de Peint. & d'Archit.*

TORCHONS. Ce ſont chez les Imprimeurs en taille-douce, des morceaux de vieux linges dont ils ſe ſervent à eſſuyer les planches pour en ôter le gros noir, & s'eſſuyer auſſi les mains à meſure qu'ils les paſſent ſur la même planche, pour ôter le reſte du noir qui n'eſt point dans les traits de Gravûre, ce qui ſe fait à chaque

fois qu'on y passe la paume de la main, afin de ne pas y remettre le noir qu'on en a ôté. Il faut en avoir une bonne quantité, & en changer souvent, si l'on veut que la planche soit bien nette.

Il ne faut pas employer le même *torchon* deux fois de suite pour essuyer la planche : on en a ordinairement trois ; le premier d'un linge grossier, mais usé, pour commencer à ôter le gros du noir, avant d'enlever avec la paume de la main ce qui déborde les creux de la gravûre. Le second, plus fin que le premier, avec lequel on essuie la main, & que l'on fait servir de premier quand il est un peu sale. Le troisiéme doit encore être plus fin & presque toujours net. Lorsqu'il devient un peu sale, il sert de second. Ces *torchons* servent aussi à essuyer les planches, quand on ne les essuie pas à la main.

TORSE ; terme pris de l'Italien *torso*, qui signifie le tronc d'une figure, ou un corps tronqué, sans tête, sans bras & sans jambes, tel que ce beau *torse* de marbre qui est au Vatican, & que quelques-uns croyent être le reste d'une statue d'Hercule, & un des plus sçavans ouvrages de l'antiquité. *Félib.*

TORTILLIS. On appelle ainsi une maniere de Sculpture qui représente la pierre comme vermoulue & déchiquetée, faite sur un bossage rustique. On nomme ces bossages, *bossages vermiculés*, ou en *tortillis*.

TOUCHE, en termes de Peinture, signifie la maniere dont le Peintre applique & couche ses couleurs, ou, si l'on veut, le maniment du pinceau. On dit, une *touche* légere, une *touche* délicate, une *touche* spirituelle, une *touche* ferme, forte, hardie, fiere, fine, moëlleuse, vigoureuse, trop égale, large, recherchée, &c.

Le Peintre doit imiter les objets tels qu'ils sont dans la nature, mais vûs à une distance qu'on peut évaluer à celle de cinq à six pieds, tant pour le portrait que pour les figures qui se trouvent sur le devant dans un tableau d'histoire, parce que soit qu'il fasse ses études pour ce dernier genre, ou qu'il peigne d'après nature pour l'autre, il se trouve dans ces deux cas à peu près à cette distance de la personne qui lui sert de modele. Une infinité de traits délicats & lé-

gers qui sont sur le naturel, ne parviennent point à l'œil de l'Artiste, qui ne saisit qu'une surface unie. Ainsi la barbe, les cheveux, les sourcils, quoique divisés en une infinité de parties, sont pris pour des masses, parce qu'elles se confondent à cette distance, & ne paroissent pas distinguées.

On doit donc les peindre d'un pinceau uni; mais il faut aussi que ces masses soient relevées & *touchées* de quelques coups de lumiere, fermes, francs & forts. Le tissu de la peau étant ou du moins paroissant uni, le pinceau doit l'être aussi, jusqu'au point cependant de n'être pas mol & peiné.

On doit aussi observer que le point pour voir des tableaux ordinaires, tels que sont les portraits, & des tableaux d'histoire à figures un peu moins grandes que nature, est à la même distance d'environ six pieds; que cette distance fait perdre à la *touche* ce qu'elle fait disparoître dans le modéle. Cette raison favorise le sentiment de ceux qui sont pour les *touches* fortes. Il ne faut cependant pas en inférer que ceux qui se sont abstenus de ces *touches* fussent des Peintres sans vigueur: toutes les manieres sont bonnes sous le pinceau des habiles Artistes; ils ont tous chargé la nature, mais d'une façon différente, & cela parce que cet éloignement d'environ six pieds où le Peintre est du modéle, forme près de douze pieds de distance pour l'œil du spectateur. Par cet artifice du Peintre, la nature gagne dans l'imitation ce que la distance lui faisoit perdre de sa force, & les *touches* fortes se confondant avec les masses par l'éloignement, ne forment plus qu'un tout uni aux yeux du spectateur.

Ces *touches* fortes sont absolument nécessaires dans les tableaux qui doivent être placés à un grand éloignement, sans elles ils n'auroient pas tout l'effet que l'on demande.

Il en est de même des figures de vieillards, & de ce qui a un caractere approchant, lorsqu'elles excédent la taille ordinaire de l'homme.

Les chairs délicates des femmes & des enfans ne peuvent au contraire être rendues qu'avec un pinceau uni & moëlleux: celui-ci ré pand la grace inséparabl de la douceur. La *touch* énonce le feu, imprime la

force, & donne l'air de facilité.

Mais il ne peut gueres y avoir de préceptes fixes à cet égard ; le plus sûr est de suivre son génie, & sur-tout d'éviter l'excès. Pour vouloir être trop mâle, on devient dur ; & si l'on finit trop, on tombe dans la sécheresse, ou l'on est mol, froid & léché. Le grand mérite d'un Peintre est de sçavoir proportionner sa *touche* au caractere des objets qu'il représente, à la place que son tableau doit occuper, & au genre de Peinture qu'il exerce.

La Gravûre étant presque une façon de peindre ou de dessiner avec des hachûres, la meilleure maniere & la plus naturelle de prendre ses tailles, est d'imiter la *touche* du pinceau, si c'est un tableau que l'on copie : si c'est un dessein, il faut les prendre du sens dont on hacheroit si on le copioit au crayon ; ce qui cependant ne doit s'entendre que de la premiere taille. Il faut passer la seconde, de maniere qu'elle assure bien les formes, de concert avec la premiere.

Touche d'arbres ; terme de Peinture, qui signifie la maniere de peindre les feuilles des arbres, ou, ce qui est la même chose, le *feuiller*. On dit, les arbres de ce paysage sont d'une *touche* différente, sont *touchés* différemment ; ce Peintre *touche* bien les arbres.

Touche grande ; ce sont des coups de pinceau ou de brosse, pleins de couleurs, & couchés largement à grands & longs traits comme dans les décorations de théatre.

Touche facile ; c'est la même chose que *touche* grasse ou libre. Ces sortes de *touches* indiquent toujours de la hardiesse, mais non pas toujours du sçavoir. La maniere ne peut être *grande*, si la *touche* n'est facile. *Voyez* Franchise.

TOUCHER, manier le pinceau, le conduire dans l'application des couleurs. La force, la franchise, la délicatesse, la hardiesse de la *touche*, marquent bien la science & l'habileté du Peintre. *Voyez* Touche.

TOUR, en termes de Gravûre en maniere noire, se dit des trois premieres opérations que l'on fait pour préparer le cuivre : ces trois opérations étant achevées, s'appellent *un tour ;* & pour qu'une planche soit préparée d'un grain bien noir & bien uni, il faut avoir fait vingt

tours, c'eſt-à-dire qu'il faut recommencer vingt fois les trois premieres opérations. Voyez comment elles ſe font, dans le livre qui a pour titre, *Maniere de graver à l'eau-forte & au burin*, pag. 118, édit. de 1745.

TOURMENTER; terme de Peinture, qui ſe dit de l'application des couleurs ſur la toile. On les *tourmente*, quand on les frotte après les avoir couchées, cela ternit leur éclat, & leur ôte la fraîcheur: il faudroit, s'il étoit poſſible, les placer du premier coup où elles doivent être, & n'y plus toucher. On devroit peindre en mettant toujours des couleurs.

Quand on peint en émail, il faut, autant qu'on peut, le faire ſur l'or, parce que les autres métaux n'ont pas une ſi grande pureté; le cuivre s'écaille, & jette des vapeurs, l'argent jaunit l'émail blanc. Le cuivre rouge prend aſſez bien les couleurs, mais il eſt aiſé à ſe caſſer; d'ailleurs les couleurs s'y *tourmentent*, & y perdent leur beauté & leur éclat. *Félib.*

TOURNANS, en termes de Peinture, ſont les parties des objets qui approchent le plus des contours, & que l'on fait ordinairement de couleurs rompues. Ce ſont les *tournans* qui relevent les parties éclairées, & qui leur donnent du relief, parce qu'ils ſemblent fuir, & qu'ils font paroître les corps arrondis.

TOURNER, faire *tourner*; terme de Peinture, qui ſe dit des parties qui approchent le plus des contours, & auxquelles par des couleurs rompues on veut donner un certain arrondiſſement qui ſemble s'étendre juſqu'aux parties des figures qui ſont par derriere. *Il ne faut pas charger de couleurs les endroits que vous voulez faire tourner, mais bien ceux que vous voulez tirer hors de la toile.* De Piles.

TOURNESOL *ou* TORNESOL, eſt une pâte colorée en bleu, avec le fruit de la plante appellée *Eliotropium tricoccum*, avec de la perelle, de la chaux & de l'urine. Les Enlumineurs en font un grand uſage. L'Auteur du Dictionnaire de Peinture & d'Architecture dit mal à propos que le *tourneſol* eſt une couleur jaune.

Lorſqu'on mêle quelque liqueur acide avec le *tourneſol*, il devient rouge. Cette couleur ſert auſſi pour les lavis.

TOUT-ENSEMBLE. Quoique ce terme, ſelon ſa force, veuille dire l'effet bon ou mauvais que produiſent dans un tableau les parties de la Peinture conſidérées enſemble, il ſe prend pour l'ordinaire en bonne part, & ſignifie l'harmonie qui réſulte de la diſtribution des objets qui compoſent un ouvrage; ainſi l'on peut dire d'un tableau qu'il péche dans quelques parties, que le deſſein n'en eſt pas auſſi correct qu'il devroit être, mais que le *tout-enſemble* eſt bien entendu. *Voyez* ENSEMBLE.

TRACER, marquer, ébaucher le trait, faire le deſſein de quelque choſe. Ce terme ſe dit plus en Perſpective & en Gravûre qu'en Peinture.

TRAIT. C'eſt, dans le Deſſein, ce qui termine l'étendue de la ſurface d'un objet, & ce qui marque les diverſes parties qu'il renferme. C'eſt au moyen du *trait* qu'on parcourt tous les objets viſibles de la nature, & les choſes que l'imagination peut ſe repréſenter ſous des figures corporelles. Le *trait* donne aux objets repréſentés les formes, les attitudes, les poſitions qui leur conviennent; il ſaiſit même, ſous la main d'un habile Deſſinateur, juſqu'aux mouvemens de l'ame. On dit qu'on n'a tracé ſur une toile que les premiers *traits* du viſage ou d'une main, c'eſt-à-dire qu'on n'en a marqué que les contours & les principales parties. C'eſt dans ce ſens qu'on dit auſſi, faire une tête d'un ſeul *trait*. On dit encore, ébaucher les *traits* d'une figure, les *traits* d'une perſpective. Mais *donner le trait* d'une perſpective, c'eſt en aſſigner & réduire les proportions relativement à l'effet qu'elle doit produire.

Un Graveur en taille-douce doit calquer lui-mêmſon *trait* ſur la planche, & y marquer la terminaiſon des ombres & des demi-teintes. Il ſe trace par petites parties à meſure qu'on grave, & il doit être accompagné de points ou de hachures, pour qu'il ne paroiſſe point maigre.

TRAIT eſt auſſi ce qu'on nomme *hachure*, *taille*. Il y a des *traits* droits, & des *traits* tournans. Un Graveur doit bien s'exercer à en faire de toute eſpece.

On ne pourroit faire un *trait* gras & moëlleux qui ne fût très-noir, quand on veut imiter le moëlleux du pinceau ou du crayon, qui

les fait larges & néanmoins tendres : pour y ſuppléer, & ne pas tomber dans l'inconvénient de ce noir, il faut mettre pluſieurs *traits* légers l'un à côté de l'autre, ou des points tendres, pour accompagner ce qui eſt tracé, d'une petite épaiſſeur d'ombre qui l'adouciſſe. L'échoppe eſt meilleure que la pointe, pour faire les gros *traits*, & groſſir les *traits* déliés, quoiqu'avec la même pointe appuyée plus ou moins, on puiſſe faire les uns & les autres.

TRAIT (*Prendre le*): c'eſt copier les contours d'une figure. *Voyez* CALQUER, VOILE, CONTRE-TIRER.

TRAITER; faire, exécuter. On dit *traiter un ſujet noblement*, c'eſt-à-dire lui donner la grace, la grandeur & la richeſſe dont il eſt ſuſceptible. On dit, ce payſage eſt bien *traité;* ces animaux, ces ornemens, &c. ſont bien *traités*; c'eſt-à-dire qu'ils ſont exprimés & repréſentés dans le vrai de la nature.

TRANCHANTES (*Couleurs*); ce ſont celles qui ont beaucoup d'éclat & de vivacité, qui ne ſont pas noyées & aſſez fondues avec les teintes voiſines.

TRANCHER; c'eſt en Peinture être dur & ſec, être trop détaché du fond du tableau. On dit dans ce même ſens, que des contours *tranchent* trop; qu'un ciel, une draperie ſont *tranchés*. *Voyez* DUR, SEC.

TRANSPARENT eſt le nom d'une peinture faite ſur une toile avec des couleurs légeres & *tranſparentes*, qui n'empêchent pas entierement le paſſage de la lumiere. On employe ces ſortes de tableaux ou de peintures, dans les décorations; les lumieres placées derriere détachent les objets du fond de la toile, de maniere qu'ils en paroiſſent comme découpés & ſoutenus en l'air. *V.* ILLUMINATION.

TRANSPARENTE, en termes de Peinture, eſt une couleur légere & couchée avec ſi peu d'épaiſſeur, qu'elle ne forme qu'une eſpece de glacis à travers lequel on apperçoit la couleur qui eſt deſſous. Les demi-teintes ſe font avec des couleurs *tranſparentes*.

TRAVAIL; ſoins, attention inſéparables de l'exécution d'un ouvrage : c'eſt proprement le faire, le maniment. Dans les tableaux Hollandois, on admire le *travail*, c'eſt-à-dire le ſoin

avec lequel ils ſont finis, léchés & careſſés. La Miniature eſt recommandable à cauſe du travail, & de la patience qu'il faut avoir pour l'exécuter. Il ne faut pas qu'un tableau ſente le *travail ;* il doit paroître avoir été fait avec beaucoup de liberté & de franchiſe.

TREFLE ; plante à trois feuilles, que les Sculpteurs mettent pour ornement ſur les moulures.

TREMPER, en termes d'Imprimerie, ſe dit de l'apprêt que l'on donne au papier, pour le diſpoſer à recevoir l'impreſſion des caracteres ou d'une planche gravée. Il faut, pour *tremper* le papier, avoir un grand cuvier de cuivre, en forme de quarré-long, de la grandeur du papier nommé grand aigle, ou un peu moins long, mais auſſi large ; ce baquet doit avoir des rebords de la hauteur de huit ou neuf pouces, & être à demi rempli d'eau claire & nette ; il faut avec cela deux planches épaiſſes & fortes, de la grandeur & largeur de la feuille de papier étendue & déployée ; l'un deſquels ais doit être barré par le derriere, afin que le papier étant entre-deux, vous puiſſiez pour l'enlever, paſſer vos doigts entre ces ais & le lieu où ils ſont poſés, & pour pouvoir les tranſporter aiſément en un autre endroit.

Vous prendrez donc des deux mains cinq ou ſix feuilles de papier, en les tenant par deux côtés toutes étendues, & les paſſerez dans ladite eau deux ou trois fois, ſelon la force & la colle du papier, prenant bien garde de ne leur point faire prendre de faux plis ; vous les poſerez ainſi mouillées, ſans les ſéparer & bien uniment, ſur un de vos ais du côté poli, & ferez ainſi de tout le papier que vous aurez à *tremper*, en le mettant ainſi mouillé toujours paquet ſur paquet ſur le premier ; puis vous mettrez le côté uni de votre autre ais ſur ce papier, en ſorte qu'il ſe trouve tout enfermé entre les deux ais : alors vous mettrez ſur l'ais de deſſus, quelque choſe de très-peſant, afin de le charger, & faire entrer l'eau dans les feuilles qui ne ſeroient pas aſſez mouillées, & en faire auſſi ſortir le ſuperflu. Il faut le laiſſer ainſi chargé, juſqu'à ce qu'on veuille l'imprimer.

Le papier ayant été ainſi *trempé* le ſoir, eſt prêt pour être imprimé le lendemain ;

& lorſqu'on en a *trempé* plus qu'on n'en pouvoitimprimer, ce qui reſte doit être remanié avec celui qu'on retrempera le ſoir, & le lendemain on le mettra en uſage le premier.

Le papier fort & bien collé, doit *tremper* davantage que le papier foible & peu collé. Le papier qui doit ſervir à l'impreſſion des ouvrages gravés au burin, doit être vieux *trempé*.

TREPAN; outil que les Sculpteurs employent pour creuſer dans les endroits où ils ne peuvent faire uſage du ciſeau, ſans riſquer de gâter l'ouvrage. Il y a trois ſortes de *trépans;* l'un appellé *trépan à archet*, compoſé de trois pieces : ſçavoir, de l'archet A, du *trépan* ou foret avec ſa boëte B, & de la palette qu'on appuye contre la poitrine C. N°. 63.

Le ſecond eſt le *trépan à villebrequin*, qui ne différe preſqu'en rien des villebrequins ordinaires des Menuiſiers, comme on peut le voir N°. 64. & D.

Le troiſieme eſt appellé ſimplement *trépan;* il eſt compoſé des pieces ſuivantes : ſçavoir, d'une tige ou fuſt 1. de la traverſe 2. d'une roue ou plaque ronde de plomb, nommée *plomb* 3. d'une virolle 4. & d'une méche 5. Une corde prend aux deux bouts de la traverſe & à une extrémité de la tige, N°. 65. & fait l'office d'archet, lorſqu'on la bande en tournant la traverſe, qui ſe rapproche & s'éloigne du plomb, ſuivant le mouvement qu'on lui donne, quand le *trépan* eſt en train.

TREZALÉ, en termes de Peinture, ſe dit d'un tableau dont l'empâtement eſt fendu, crevaſſé, & qui a des petites fentes ou des rayes imperceptibles ſur ſa ſuperficie. Cela provient ordinairement de la ſécheresſe qui ſuccéde trop promptement à l'humidité, & quelquefois d'y avoir trop employé d'huile graſſe : c'eſt ce qui a ruiné la plûpart des ouvrages de *Watteau.* Cela arrive encore quand le tableau a été trop expoſé au ſoleil, & quand quelques araignées ſéjournent trop long-tems derriere la toile. On voit ſouvent auſſi ces défauts aux tableaux qui ſont peints à l'huile ſur une imprimûre, & un fond de détrempe, ce qui fait que ceux des Hollandois y ſont plus ſujets que les tableaux des autres Peintres, parce qu'ils

uſent

ufent plus fouvent de ces fonds de détrempe, qui leur conviennent mieux, pour finir davantage leurs tableaux.

TROPHÉE. C'étoit dans l'origine un amas d'armes & de dépouilles des ennemis, que le vainqueur élevoit dans le champ de bataille; depuis on a repréfenté en marbre, en pierre & en Peinture, ces monumens de triomphe. On les fait fervir d'ornemens, comme les autres efpeces de *trophées* imaginés à l'imitation des premiers.

Le *trophée* de guerre eft compofé de boucliers, d'épées, de lances & autres inftrumens militaires.

Le *trophée* de marine eft formé de poupes & de proues de vaiffeaux, de rames, d'encres, &c.

Le *trophée* de fcience eft un amas de livres, de globes & autres chofes qui caractérifent les fciences auxquelles elles font propres.

Le *trophée* de mufique eft compofé de violons, de flûtes, de livres & autres inftrnmens à vent, à archet, &c.

Le *trophée* ruftique eft formé des inftrumens en ufage pour la culture des terres, & au ménage ruftique.

Le *trophée* de la Religion eft compofé des chofes requifes pour le S. Sacrifice de la Meffe, d'un foleil à expofer le Saint-Sacrement, &c.

TROU, en termes de Peinture, fe dit des maffes trop brunes qui tirent fur le noir, & qui font diftribuées mal-à-propos fur le devant du tableau. Ces maffes regardées à une certaine diftance, ne laiffent appercevoir aucun des objets ou des détails qu'elles renferment, & font paroître la toile comme trouée. On dit en ce cas-là, cette maffe eft trop brune, elle fait *trou*.

TUER, éteindre, affoiblir; mots fynonimes en Peinture, pour fignifier une couleur éclatante, qui en obfcurcit ou éclipfe une plus foible, & l'empêche de produire fon effet. *Voyez* ETEINDRE.

V.

VAGUE, VAGUESSE, de l'Italien VAGHEZZA. Ce terme a différentes significations en Peinture : tantôt il signifie des tons brillans & lumineux, ou des touches larges & méplates ; tantôt il désigne un grand goût de dessein, de grandes parties de jour & d'ombre, & enfin une certaine vapeur qui semble répandue sur tous les objets du tableau. *De Piles.*

VALOIR. Une figure en fait *valoir* une autre, lorsque placée auprès, elle a moins de force, moins de fini, moins de beauté. Tous les objets d'un tableau doivent concourir à faire *valoir* la, ou les figures principales : ce n'est pas à dire que ces figures ou objets moins principaux, ou accessoires, doivent être négligés ; mais le Peintre en les travaillant, doit le faire toujours en vûe de relever l'action, la noblesse & la beauté de la figure principale, de maniere qu'elle fasse au premier aspect, plus d'impression sur l'œil & l'esprit du spectateur, que n'en font toutes les autres. C'est un grand défaut de la confondre dans la foule des autres, & de l'éteindre ou l'éclipser par l'éclat des autres objets. On le dit aussi d'un groupe. *V.* SOUTENIR.

VARIÉ, VARIETÉ ; en termes de Peinture, se dit du ton de couleur & de la composition. On dit un ton *varié*, lorsque le coloris n'est pas le même dans toutes les figures, dans les arbres, dans les terrasses, &c. Un ton qui n'est point *varié* forme une espece de monotone qui déplaît à la vûe, comme une piece de musique qui rouleroit presque toute entiere sur les mêmes notes. La composition *variée* consiste dans la diversité des grouppes, des attitudes, des airs de têtes, des sites, &c.

VASE ; ornement de Sculpture ordinairement en ronde-bosse, isolé & creux, qu'on pose sur un socle ou sur un piédestal, pour décorer les combles des bâtimens, les dessus des portes, les allées des jardins, &c. Les *vases* sont communément enrichis de bas-reliefs & autres ornemens.

On appelle *vases* d'amortissement, ceux qui terminent la décoration des façades. Ils sont quelquefois ornés de guirlandes & de

feſtons, & couronnés de flammes. Ceux qui ſont couverts, & d'où il ſort de la fumée, ſe nomment *caſſolettes.*

VEINE. On dit en Sculpture les *veines* du marbre, de la pierre, quand ils ne ſont pas d'un grain égal, & par-tout compacte au même dégré. Certains marbres ne ſont pas ſuſceptibles d'un beau poli, parce qu'ils ont des *veines* tendres, ou des *veines* graveleuſes, qui obéiſſent trop ou trop peu à l'outil.

VENTRE, en termes de Graveurs, ſe dit de la partie d'un burin qu'on aiguiſe pour le rendre tranchant. On doit aiguiſer fort plat le *ventre* du burin, & de maniere qu'il leve un peu vers l'extrémité de la pointe, pour le dégager plus facilement du cuivre. *Abraham Boſſe.*

VERD. Il y a diverſes ſortes de *verds* employés dans la Peinture, & ſuivant le genre du travail. Tous ceux qui ſont propres à la Peinture à l'huile, ne conviennent pas à la freſque. On en compoſe de jus de fleurs & de plantes, pour l'enluminure & la miniature, tel que le *verd d'iris*, dont j'ai donné le procédé dans l'article *Iris*, & le *verd* de veſſie. On trouvera dans la Préface les verds propres à chaque genre de Peinture.

VERD DE GRIS eſt une rouille de cuivre. Il y en a de naturel, mais il eſt extrêmement rare; l'artificiel eſt formé par le marc de raiſin, dont on couvre des lames de cuivre, qui avec le tems ſe réduiſent en *verd de gris*: c'eſt un poiſon pour tous les animaux, comme pour les couleurs; ſi on veut en faire uſage dans la Peinture à l'huile, il faut l'employer pur, ou tout au plus rompu avec les noirs. Il corrompt toutes les couleurs, & s'il y en avoit même très-peu dans l'impreſſion des toiles à peindre, il gâteroit toutes les couleurs qu'on coucheroit deſſus pour faire le tableau. Il eſt bon pour l'enluminure; on le calcine pour le purifier, & l'on y mêle pour cet effet du ſel de tartre & du vinaigre blanc diſtillé. Quelques-uns le pétriſſent avec ce vinaigre, & l'ayant enveloppé de pâte, ils le font cuire au four; & l'en ayant retiré, ils en expriment la teinture avec du nouveau vinaigre, & la font ſécher dans des coquilles, pour la miniature & la gouache.

VERD DE MONTAGNE : c'eſt une eſpece de poudre ou ſable fin, que l'on tire de Hongrie & de Moldavie. On l'employe dans la Peinture à détrempe & à gouache ; mais il n'eſt pas d'un bon uſage, & ne vaut rien du tout pour la Peinture à l'huile, parce qu'il pouſſe trop.

VERD DE VESSIE eſt une couleur *verte* jaunâtre, ou *verd* naiſſant, qui n'eſt employé que pour la miniature, la gouache & l'enluminure ; il y en a de deux ſortes. La premiere ſe fait en mettant des petites graines fraîches, rouges-momay, avec de la poudre d'alun en petite quantité dans une veſſie ſéche de cochon, que l'on ſuſpend dans une chambre : les graines fermentent & ſe changent en couleur *verte*, que l'on laiſſe durcir au ſoleil ou à la cheminée. C'eſt de-là que ce *verd* a pris ſon nom de *verd de veſſie*.

La ſeconde ſorte ſe compoſe avec des graines de Nerprun ou bourg-épine : on les pile dans un mortier de marbre avec un peu de poudre d'alun de roche ; on en exprime le ſuc, que l'on met dans des veſſies de cochon, pour le faire ſécher comme le *verd de veſſie* précédent. Ces deux couleurs ne ſont pas bonnes à l'huile, ni à détrempe, ni à la freſque.

La meilleure maniere d'employer l'alun pour toutes les couleurs, eſt de le réduire en poudre, & de le faire diſſoudre dans un peu d'eau pure ſur le feu ; quand on le met en poudre à froid, il ne fond jamais bien. Il faut auſſi en mettre le moins que l'on peut, parce qu'il brûle les couleurs & le vêlin, quand on en met trop.

Un Particulier depuis quelques années a mis au jour à Paris un *verd* très-brillant, auquel il a donné le nom de *lacque verte*. Cette couleur eſt vraiſemblablement compoſée avec le bleu de Pruſſe & une belle couleur jaune, plus ſolide que le ſtile de grain jaune, puiſque cette lacque ſe ſoutient au ſoleil. Elle eſt très-bonne employée à l'huile & à la cire.

VERD D'AZUR eſt une couleur faite avec la pierre armene, qui fait auſſi un bleu verdâtre.

VERD D'OYE eſt une eſpece de maſſicot, qu'on appelle auſſi maſſicot pié-d'oye, parce qu'il en a la couleur.

VERDASTRE, qui tire ſur le verd. Ceux qui mettent de la cendre-bleue dans les carnations, ont un *coloris verdâtre*, ce qui eſt un grand défaut.

VERITÉ ſe dit des objets. Ils ſont peints avec *vérité*, lorſque le tableau nous les préſente de maniere à y reconnoître une copie exactement imitée de la nature, & pour le deſſein & pour la couleur, de maniere à y être comme trompé par l'illuſion qu'ils font à nos yeux; tels furent les tableaux de Zeuxis & d'Apelle. Les oiſeaux furent trompés à la *vérité* avec laquelle les fruits de l'un étoient peints, & ce Peintre même ſe laiſſa prendre à l'illuſion d'un rideau peint par ſon émule.

VERITÉ ſe dit auſſi de l'expreſſion & des couleurs. Quant à l'expreſſion, elle eſt *vraie*, lorſqu'elle repréſente en effet les paſſions du cœur ou de l'eſprit, dont une perſonne ſeroit ſaiſie dans l'action que le Peintre s'eſt propoſé de repréſenter; lorſque le ſpectateur la lit au premier coup d'œil, & qu'il n'eſt pas obligé de réfléchir pour la deviner.

Les couleurs ſont *vraies*, quand elles ſont conformes à celles que la nature a répandues ſur des objets ſemblables à ceux que l'Artiſte a eu deſſein de repréſenter. Ainſi un More doit être repréſenté noir & non pas blanc; un Américain de deſſous la Ligne ne doit pas reſſembler pour le coloris à un Anglois; un Mulâtre à un More; une roſe ne ſeroit pas *vraie*, ſi elle étoit colorée au noir. Chaque objet doit donc avoir ſa couleur propre dans le tableau, comme dans la nature. Les camayeux ſont une exception.

VERMICULÉ. *Voy*. TORTILLIS.

VERMILLON *ou* CINNABRE. Le cinnabre que les Hollandois nous apportent en poudre très-fine, eſt ce que nous appellons *vermillon*. Les Marchands de Paris donnent le nom de cinnabre au *vermillon* qu'ils fabriquent eux-mêmes: celui qui vient de Hollande eſt communément mêlé avec du *minium*; il faut cependant en excepter le *vermillon* que les Hollandois préparent pour colorer la belle cire d'Eſpagne; les Marchands lui donnent le nom de *vermillon* pâle. Cette couleur eſt très-bonne à l'huile & dans les autres genres de

Peinture ; mais avant d'en faire uſage, il faut purifier le vermillon de la maniere ſuivante.

Broyez-le ſur le porphyre avec de l'eau pure, & le mettez enſuite ſécher dans un vaſe de fayance ou de verre. Rebröyez-le avec de l'urine, remettez-le dans le même vaſe, & ajuſtez-y de l'urine juſqu'à ce qu'elle ſurnage ; laiſſez repoſer le tout, & le cinnabre étant précipité, décantez doucement l'urine, & y en mettez de nouvelle, que vous y laiſſerez pendant douze ou quinze heures ; décantez-la, & recommencez l'opération cinq à ſix fois. Battez bien du blanc d'œuf avec de l'eau pure, & le verſez ſur le cinnabre en quantité ſuffiſante, pour que la liqueur ſurnage de quatre doigts, comme avoit fait l'urine ; mêlez bien le tout avec une ſpatule de bois, & ayant laiſſé précipiter le cinnabre, vous en retirerez la liqueur. Vous en mettrez de nouvelles juſqu'à trois fois, tenant dans toutes ces opérations le vaſe bien bouché : ayant décanté cette derniere liqueur, vous ferez ſécher le cinnabre, & le garderez pour vous en ſervir.

Quelques-uns ſe contentent de le broyer ſur le porphyre avec de l'urine d'enfant & de l'eau-de-vie, dans leſquelles ils le lavent deux ou trois fois, & puis le font ſécher.

VERNIS *de Graveur*. Il y en a de dur & de mou ; le premier étant froid, a la conſiſtence de l'huile graſſe des Peintres, ou celle d'un ſirop tranſparent & de couleur rouſſâtre. On le fait ſécher, lorſqu'il eſt appliqué ſur la planche, juſqu'à ce qu'il devienne dur. Le ſecond a la conſiſtence de la poix ou de la cire molle. Lorſqu'il eſt appliqué ſur la planche, on ſe contente de l'y noircir ou blanchir ſans le faire ſécher, en ſorte qu'il y conſerve toujours ſa molleſſe.

Le *vernis* dur n'eſt plus d'uſage, à cauſe de ſes inconvéniens : on lui a préféré le *vernis mou*, à cauſe des avantages qu'on y a remarqué. Je ne mets donc ici qu'une recette du *vernis* dur qu'on a regardé comme la meilleure ; c'eſt celui dont Callot faiſoit uſage, & qu'on appelle communément *vernis de Florence*.

Faites chauffer dans un pot de terre verniſſé un quarteron d'huile graſſe des Peintres, faite avec de la bonne

huile de lin; ajoutez-y un quarteron de maſtic en larmes pulvériſé, & remuez bien le tout juſqu'à ce qu'il ſoit fondu. Paſſez-le enſuite à travers un linge fin, & conſervez-le dans une bouteille de verre à cou large, & bien bouchée.

Il y a auſſi pluſieurs ſortes de *vernis* mols; mais les plus en uſage ſont les ſuivans.

Prenez une once de cire vierge, une once de ſpalt ou poix Grecque, une demi-once de poix noire, un quart d'once de poix de Bourgogne. Broyez le ſpalt dans un mortier, faites fondre la cire ſur un feu doux dans un vaſe de terre verniſſé, & y mettez les autres ingrédiens peu à peu, en remuant toujours juſqu'à ce que le tout ſoit bien fondu & incorporé. On jette enſuite ce mêlange dans de l'eau fraîche, & on le pétrit avec les mains pour en former des petites boules, qu'on enveloppe de taffetas fort & neuf.

Ces mêmes ingrédiens entrent dans toutes les autres recettes, mais ſeulement en plus grande ou moindre quantité proportionnelle, & ſe fait de la même maniere.

2 onces & ½ de cire vierge.

2 onces de poix de Bourgogne.

2 onces de ſpalt,

½ ou de poix réſine.

Pour un ſol de térébenthine.

Autre.

Faites fondre dans un vaſe neuf de terre verniſſé deux onces de cire vierge, demi-once de poix noire, demi-once de poix de Bourgogne, & y ajouter peu à peu deux onces de ſpalt en poudre. Laiſſez cuire le tout juſqu'à ce qu'en ayant fait tomber une goutte ſur une aſſiéte de fayance, cette goutte étant bien réfroidie, puiſſe ſe rompre en la pliant trois ou quatre fois entre les doigts; alors le vernis eſt cuit. On le retire du feu, on le laiſſe un peu réfroidir, & on le verſe dans l'eau tiede, où on le manie pour en faire des petites boules comme ci-deſſus. Il faut obſerver que le feu ſoit aſſez doux pour exciter ſeulement un friſſonnement ſans bouillir, crainte de brûler le *vernis*; & remuer continuellement, quand on met le ſpalt. En Eté il doit être plus dur, & l'on y ajoute pour cet effet un peu de ſpalt ou de poix réſine, ou on le fait cuire davantage

Maniere d'appliquer le *vernis* mol ſur la planche.

La planche étant diſpoſée à le recevoir, vous la mettrez ſur un rechaud où il y ait un feu médiocre, & on l'y laiſſe juſqu'à ce qu'elle eſt aſſez chaude pour faire fondre le *vernis*, qu'on y applique avec le tampon de taffetas qui le contient, en en frottant la planche, & le conduiſant légerement d'un bout à l'autre en ligne droite; on y fait pluſieurs bandes paralléles juſqu'à ce que la planche en eſt médiocrement couverte par-tout. On *tape* enſuite légerement ſur toute la planche avec le tampon de taffetas neuf, plein de coton, pendant que le vernis eſt encore coulant. On retire la planche du feu, & l'on continue de taper par-tout, pendant que le *vernis* prend un peu plus de conſiſtence; mais il faut ceſſer ce tapement, quand le *vernis* commence à ſe réfroidir, crainte de l'enlever. On rechauffe enſuite la planche, quand on veut le noircir. *Voyez* NOIRCIR.

Quelques-uns blanchiſſent les *vernis* au lieu de les noircir, & s'y prennent de la maniere ſuivante. On broye du blanc de céruſe à l'eau, & on le met dans une écuelle de terre plombée, avec un peu de colle de Flandres diſſoute, & une ou deux gouttes de fiel de bœuf : on fait chauffer un peu le tout, & le blanc étant détrempé un peu clair, on en prend avec une broſſe douce, ou un pinceau de gros poil, & on en couche ſur tout le *vernis*, en l'y mettant le moins épais & le plus uniment qu'il eſt poſſible. On l'y laiſſe ſécher, & on y grave comme ſur le *vernis* noirci.

De quelque *vernis* qu'on ſe ſerve, il faut avoir ſoin d'en faire évaporer l'humidité avant d'y faire mordre l'eau-forte, parce que cette humidité le feroit éclater. S'il s'écaille en travaillant, ce qui n'arrive guéres qu'au *vernis* dur ou au *vernis* mol trop cuit, on couvre les éclats avec du *vernis* de Veniſe noirci avec du noir de fumée; ſi l'on remarque qu'il s'écaille pendant que l'eau-forte mord ſur la planche, on y remédie avec la mixtion de ſuif. *Voyez* MIXTION.

Le *vernis* de Veniſe eſt celui qu'on appelle auſſi *vernis* de Peintre. Il ſert auſſi à couvrir les rayes, écorchures & faux traits que l'on pourroit avoir faits. On re-

grave par-dessus, & l'eau-forte y mord aussi nettement que dans le reste de la planche; mais il ne faut regraver dessus que lorsque ce *vernis est bien sec.*

VERNIS pour mettre sur les miniatures.

Mettez dans un matras une once d'ambre le plus blanc en poudre, avec un gros de camphre aussi pulverisé; ajoûtez-y cinq onces d'esprit de vin rectifié, & faites infuser au soleil pendant quinze jours, la bouteille étant bien exactement bouchée, & remuant la matiere deux ou trois fois chaque jour. Il faut faire ce vernis dans la canicule, ou au bain-marie, ou sur des cendres chaudes. Vous coulerez le vernis par un linge, & le garderez dans une bouteille bien bouchée.

VERRE (Peinture sur le) *ou* Peinture d'apprêt. *Voyez* à ce mot, & dans notre Préface.

VERT. *Voyez* VERD.

VERTUEUX, en termes de Peinture, signifie un homme qui aime les beaux arts, & qui s'y connoît. Les Italiens l'appellent *Virtuoso. Du Fresnoy.*

VERVE, se dit en Peinture comme en Poësie, & dans le même sens, c'est-à-dire quand il s'agit de l'invention & du génie. Rubens n'a pas eu son pareil dans ce genre, personne n'a eu plus de *verve.* L'Auteur des Observations sur les Arts le disoit il y a quelques années d'un Peintre de nos jours: » Quelle variété, dit-il, dans » ses airs de tête, toujours » gracieux, dans ses expres» sions toujours fines! quelle » molesse tendre dans ses attitudes!

VEUE-D'OISEAU. *Voyez* VUE.

VIE, en termes de Peinture, signifie un caractere, une expression si naturelle dans les visages & les gestes des figures, qu'elles semblent faire en effet l'action qu'on a voulu représenter dans le tableau, & avec la même passion, de maniere que le spectateur se sente ému de joie ou de tristesse, de plaisir ou de douleur, selon le sujet qu'on présente peint à ses yeux. *Voyez* ANIMÉ, PASSION, EXPRESSION.

VIGNETTES. On nomme ainsi des petits ornemens de Gravûre que l'on met au commencement des livres, & au haut des pages, dans certaines parties d'un

livre, comme le commencement d'une section, d'un chapitre, &c. C'est d'ordinaire dans les ouvrages qui traitent de l'histoire, ou de matieres allégoriques. Les *vignettes* doivent représenter quelques sujets qui y ayent un rapport immédiat. On s'est mis aujourd'hui si fort dans le goût des *vignettes*, qu'on les multiplie à l'infini, & presque dans toutes sortes d'ouvrages.

VIGOUREUX. Un tableau *vigoureux* est celui où les lumieres sont fortes, où les ombres arrondissent bien les objets, & où l'opposition des unes & des autres soit ménagée de maniere qu'en faisant une grande impression sur l'œil, elle ne le frappe point avec dureté.

Il faut distinguer un tableau poussé au noir, d'un tableau *vigoureux*. Le premier est une mauvaise Peinture, devenue telle par le défaut du choix, de la rupture ou mêlange des couleurs; c'est alors une négligence du Peintre, lorsque le tableau est d'un grand Maître. Ce noir peut venir aussi de l'inhabileté, tant dans le mêlange que dans l'application des couleurs; les couleurs tourmentées y sont assez sujettes. Les ignorans prennent communément des tableaux noirs pour des tableaux *vigoureux*, parce qu'ils regardent ce noir comme des ombres fortes. Bien des Peintres Flamands tombent dans le défaut du noir, au point même de ne pouvoir presque rien distinguer dans les ombres. Les Italiens donnent dans le brun; cette maniere rend souvent leurs tableaux plus *vigoureux*, & leur touche plus moëlleuse; mais la nature n'est ni noire ni brune par excès, & la *vigueur* d'un tableau n'a point son principe dans une couleur outrée, qui ne peut s'excuser dans aucuns cas, même dans les tableaux qui doivent représenter des clairs de lune, ou des actions qui se passent la nuit à la lueur du flambeau: le Peintre doit alors ménager habilement & sagement des reflets, au moyen desquels le spectateur puisse saisir les contours des objets.

La plûpart des tableaux même des plus grands Maîtres, ont perdu leur harmonie par le noir que le laps du tems y a fondu. A peine jugeons-nous aujourd'hui dans

beaucoup de leurs ouvrages, du trait & de la beauté du pinceau dans les clairs. On eſt preſque toujours dans la néceſſité de ſuppoſer cette harmonie.

Une peinture tenue claire rend les lumieres avec plus de vérité ; les ombres ſont vraies ſans être chargées, l'œil s'y promene avec plaiſir. Cette maniere plus communément en uſage chez les Peintres françois que chez ceux des autres Ecoles, eſt la plus propre à faire éviter le noir ſi funeſte à la Peinture.

L'huile brunit les couleurs même ſur la palette, & les rembrunit toujours de plus en plus après qu'elles ſont employées. Un habile homme ne riſque donc rien de tenir ſa Peinture haute, claire, & de faire ſes tableaux lumineux, la force & la *vigueur* n'y perdront rien entre ſes mains, & l'harmonie ſe conſervera plus long-tems dans ſes ouvrages. Mais pour parvenir à ce but, il devroit avoir pour le choix & le broyement des couleurs, les attentions que j'ai recommandées dans l'article Couleur.

VIRTUOSO *ou* VIRTUOSE, terme adopté de l'Italien, que quelques-uns ont interprété par *Vertueux*. *Voyez* à ce mot.

VIS de la Preſſe. C'eſt dans une Preſſe d'Imprimerie, une piéce de fer ronde & cannelée en ligne ſpirale F, & qui entre dans un écrou qui l'eſt de même, enſorte que s'engageant l'une dans l'autre, ils font un très-grand effort pour preſſer. La *vis* à quatre filets eſt beaucoup meilleure que celle qui n'en a que trois. *Voyez* la figure de la Preſſe.

VIVACITÉ, en fait de Peinture, ſe dit des couleurs qui ont de l'éclat & de la fierté, des couleurs brillantes & de celles qui n'ont pas été tourmentées en les couchant ſur la toile. Les tableaux faits au premier coup ont toujours, par cette raiſon, une *vivacité* merveilleuſe quand ils ſont d'un bon ton de couleurs.

VIVANT. Un tableau *vivant* eſt celui dont le ſujet eſt animé, dont les figures ont de l'ame, dont l'action eſt naturelle, où chaque figure eſt néceſſaire, & n'eſt point placée pour remplir un vuide.

VIVE. (couleur) *Voy.* Couleur.

UNION, en Peinture.

L'union des couleurs dépend d'une grande pratique. Ceux qui en ont bien entendu l'accord, ne les ont pas employé toutes pures dans leurs draperies, excepté dans quelques figures ſur la premiere ligne; mais ils ſe ſont ſervis de couleurs rompues & compoſées, dont ils ont fait une eſpéce de muſique pour les yeux, en mêlant celles qui ont de la ſympathie les unes avec les autres. C'eſt ce mêlange ſçavant qui forme l'harmonie des tons, & qui fait que l'œil trouve de quoi ſe repaître agréablement.

VOILE. (prendre au) Maniere de prendre le trait, de calquer un tableau. On prend pour cet effet un crêpe ou voile de ſoie noire étendu & cloué ſur un chaſſis léger. Ce *voile* doit être aſſez clair pour diſtinguer facilement tous les objets du tableau. On fixe ce chaſſis avec ſon *voile* deſſus ce tableau qu'on veut copier, on en deſſine le trait avec un crayon de craie blanche; on lave enſuite le chaſſis avec précaution, & on l'applique ſur la toile où l'on veut faire la copie; on frotte la crêpe légerement, & l'on fait par ce moyen paſſer tout le crayon qui étoit engagé dans les ſoies du voile, ſur la toile, & en même tems le trait du tableau.

VOLUTE. Ce terme ſemble plus appartenir à l'Architecture qu'à la Sculpture; mais comme ce ſont les Sculpteurs qui les travaillent, on ne peut ſe diſpenſer d'en parler dans un Dictionnaire de Sculpture.

La *volute* eſt un enroulement en ſpirale, ſous la forme d'écorce d'arbre tortillée, & qui fait partie des chapiteaux des ordres ioniques, corinthien & compoſite.

Volute fleuronnée eſt celle qui eſt ſculptée d'un rinceau d'ornemens. *Dict. des beaux Arts.*

VRAI. Le *vrai* dans la Peinture, eſt l'imitation parfaite de ce qu'on a eu deſſein de repréſenter, au point de faire illuſion. On diſtingue pluſieurs ſortes de *vrai:* le ſimple, qui eſt une imitation fidele des objets que le Peintre a choiſis pour modele, enſorte que chaque objet en détail conſerve ſon véritable caractere, & qu'il nous paroiſſe tel que la nature l'offre d'abord à nos yeux. Le *vrai* idéal eſt un choix de diverſes perfections, qui ne ſe trouvent preſque jamais

réunies dans le même modele, mais qui se tirent de plusieurs. Le *vrai* composé est un mêlange du *vrai* simple & du *vrai* idéal. On lui donne aussi le nom de *vrai* parfait, parce qu'il est une imitation de la plus belle nature & le chef-d'œuvre de l'Art, & qu'il est ce beau vraisemblable qui flatte souvent plus que la vérité même. Un portrait *vrai* est un portrait ressemblant, &, comme on dit, *parlant. Diction. des beaux Arts. Voyez* VERITÉ.

URNE, ornement de Sculpture; espece de vase bas & large, dont on décore quelquefois les balustrades, & qui sert d'attribut aux figures symboliques des fleuves & des rivieres.

URNE FUNERAIRE: c'est un vase couvert, qui chez les Anciens, contenoit les cendres des corps des défunts. A leur imitation, les Sculpteurs représentent de ces *urnes* sur les tombeaux, colonnes & autres monumens funéraires.

VUE. On appelle en Peinture *une vûe*, un tableau qui représente quelque lieu connu & remarquable. On dit une *vûe* de Paris, une *vûe* du Château de Versailles, &c.

Vûe d'hirondelle ou *Vûe d'oiseau;* sorte de représentation en perspective. *Voyez* PERSPECTIVE.

Y.

YNDE. *Voyez* INDE.

YVOIRE. *V.* IVOIRE & NOIR D'IVOIRE.

Z.

ZAFFRE. *Voy.* SAFFRE.

FIN.

TABLE ALPHABETIQUE DES PEINTRES LES PLUS CELEBRES.

A.

Asselin, *Jean*, né en Hollande vers l'an 1610, s'est adonné au Paysage, & a peint aussi des sujets d'Histoire, & des Batailles. Il mourut à Amsterdam en 1660.

B.

Bakhuisen, *Ludolfe*, nâquit à Embden en 1631, & mourut en 1709.

Biauchi, *Pierre*, né à Rome en 1694, a fait à S. Pierre de Rome un ouvrage que la mort l'a empêché d'achever; mais qui tout imparfait qu'il est, passe pour un chef-d'œuvre. Il est mort en 1739.
Bibiena, *Ferdinand-Galli*, né à Bologne en 1657, a mis au jour de très-bons Traités d'Architecture, qu'il peignoit supérieurement. Son frere François faisoit souvent les figures de ses tableaux. Ferdinand mourut à Bologne âgé au moins de 82 ans.

Borzonni, *Luciano*, né à Gênes en 1590, s'appliqua d'abord à la miniature, & puis à la Peinture à l'huile, dans laquelle il réussit très-bien. Il mourut en 1645, & laissa pour Eleves trois enfans, qui suivent.
Borzonni, *Jean-Baptiste*, mort en 1657.

Fin de la Table.

AVIS DE L'EDITEUR.

ON annonce avec plaiſir que les Gravures qui ſont dans ce Livre ont été faites par le Sieur le Brun. Depuis long-tems on regrettoit d'avoir perdu l'art de bien graver en bois ; en effet cette gravure étoit ſi négligée, que pour exécuter les moindres deſſeins on étoit obligé de recourir à la taille-douce, le Sieur le Brun a pour ainſi dire fait renaître cet art. C'eſt obliger le Public que de lui enſeigner la demeure du Sieur le Brun, Cul-de-ſac du Bon-Puits, Quartier S. Victor.

CORRECTIONS ET ADDITIONS.

PREFACE ET TRAITÉ.

P*Age* v. *ligne* 20. parus, *lisez* paru.
Ibidem, *ligne* 26. cité, *lisez* cités.
Page vij. *l.* 23. Polignote, *lisez* Polygnote.
xiij. *l.* 16. peint, *lisez* peinte.
xv. *l.* 9. accordoit, *lisez* n'accordoit.
xix. *l.* 31. Gehenne, *lisez* Gêne.
xxv. *l.* antepenult. à quel jour, *lisez* à tel jour.
xxvj. *l.* 6. quant, *lisez* quand la couleur a acquis.
xlj. *l.* 20. la plûpart, *lisez* la plus grande partie.
liij. *l.* penult. fait, *lisez* faite.
liv. *lig.* 23. voulant, *lis.* nous avons cru devoir.
lxxxv. *lig.* 17. une médaille, *lis.* un médaillon.
ibid. lig. antepenult. *Clarmontensis*, lisez *Claromontensis.*
xcj. *l.* penult. trésailler, *lisez* tresaller.
xcxviij. *l.* 25. secant, *lisez* gluant.
xcxix. *l.* 16. *effacez* donné.
Ibid. l. 24. *effacez* de son chef.
cxvij. *l.* 32. Pelidot, *lisez* Petitot.
cxviij. *l.* 31. annoncent, *lisez* annonce.
cxxj. *l.* 27. Pelidot, *lisez* Petitot.
cxxij. *l.* 17. défectueux, *lisez* difficultueux.

CORRECTIONS ET ADDITIONS

DANS LE DICTIONNAIRE.

P*Age* 16. *colonne* 2. *ligne* 6. font, *lisez* fait.
Page 32. *col.* 2. *lig.* antep. ayant fait, *lisez* a fait.
Page 41. *col.* 1. *l.* 33. il est sujet, *lisez* le premier est sujet.
75. *col.* 1. *l.* 3. & couta, *lisez* & il couta.
76. *col.* 1. *l.* 35. *effacez* à laquelle.

Pag. 96. *col.* 1. *l.* 29. *effacez* pour cette raison.
106. *col.* 2. *l.* 2. délicats, *lisez* délicates.
158. *col.* 2 *l.* 34. naquit, *ajoutez* en 1474.
160. *c.* 2. *l.* 35. 1441. *lisez* 1541.
176. *c.* 1. *l.* 26 & 27. Vecelli-das, *lis.* Vecelli dà.
188. *c.* 2. *l.* 13. *ajoutez* il mourut en 1670.
220. *c.* 1. *l.* 28. Rothemaner, *lisez* Rothenamer.
230. *c.* 2. *l.* 30. à l'Hôtel dudit Saint, *lisez* à l'Autel du même Saint.
236. *c.* 1. *l.* 6. 1638, *lisez* 1608.
256. *c.* 2. *l.* 23. *ajoutez* il vivoit en 1589.
Ibidem. *l.* 31. Boüillon, *lisez* Bullion.
258. *c.* 2. *l.* penult. Girardon, *lisez* Desjardins.
259. *c.* 1. *l.* dernier. à Avignon, *lisez* à Paris.
262. *c.* 2. *l.* 29. *ajoutez*, enfin Saint Martin offrant le S. Sacrifice de la Messe, un globe de feu descendant sur la tête du Saint. On y voit un Diacre, un Soûdiacre & plusieurs autres figures. Il est haut de trois pieds dix pouces, & large de deux pieds & demi.
266. *c.* 1. *l.* 8. S. Hyppolite, *lisez* S. Hippolyte.
267. *c.* 1. *l.* 5. 1647, *lisez* 1637.
269. *c.* 1. *l.* 13. 1663. *lisez* 1665.
272. *c.* 1. *l.* penult. Jean de Troy, *lisez* Jean-François de Troy.
Ibid. *c.* 2. *l.* 7. depuis deux ans à Rome, *lisez* à Rome en 1752.
274. *c.* 2. *l.* 18. quatre-vingt-trois, *lisez* soixante-trois.
282. *c.* 2. *l.* 26. *ajoutez* il mourut à Aix en 1745.
284. *c.* 2. *l.* 5. 1737, *lisez* 1745.
295. *c.* 1. *l.* 31. elles détachent, *lis.* elles ne détachent.
Ibid. *c.* 2. *l.* 22. fonds, *lisez* fond.
Ibid. *c.* 2. *l.* 24. prêtent, *lisez* prête.
303. *c.* 2. *l.* 24. eleves, *lisez* choses.
308. *c.* 2. *l.* 32. chairs, *lisez* clairs.
311. *c.* 2. *l.* 26. dignités, *lisez* dignité.
314. *c.* 1. *l.* 34. qui se servent, *lisez* qui servent.
316. *c.* 1. *l.* 12. pinceaux, *lisez* pinceau.
333. *c.* 2. *l.* 25. adorante, *lisez* odorante.

Page 345. *c.* 1. *l.* 2. l'admirable, *lisez* l'admiration.
345. *c.* 2. *l.* 18. naturelles, *lisez* naturelle.
Ibid. *c.* 2. *l.* 23. fensés, *lisez* censés.
348. *c.* 2. *l.* 2. ila même, *lis.* il l'a même.
Ibid. *c.* 2. *l.* 26. quoiqu'avec, *effacez* quoiqu':
354. *c.* 1. *l.* antepenult. une antre, *lisez* un antre.
357. *c.* 2. *l.* penult. couchés, *lisez* frappés.
419. *c.* 2. *l.* 32. ou l'avoient traité, *lis.* ou avoient traité.
425. *c.* 2. *l.* 25. d'un rouge plus foncé, *lis.* d'un rouge à un rouge plus foncé.
439. *c.* 1. *l.* 29. minée, *lisez* mince.
461. *c.* 2. *l.* antepenult. donner trop de coups de lumiere & des réveillons à un tableau, *lis.* être trop chargé de coups de lumiere & de reveillons.
471. *c.* 1. *l.* 13. pinceaux, *lisez* pinceau.
473. *c.* 2. *l.* 31. les uns & les autres, *effacez* &.
474. *c.* 1. *l.* 5. doivent le même, *lisez* doivent fuivre le même.
476. *c.* 2. *l.* 22. fi adhérens, *lis.* fi peu adhérens.
491. *c.* 1. *l.* 16. menues, *lisez* menue.
492. *c.* 2. *l.* 2. nation, *lisez* matiere.
493. *c.* *l.* 14. & prendre, *lisez* & pour prendre.
494. *c.* 2. *l.* 35. autres fur lefquelles, *lisez* autres matieres.
496. *c.* 1. *l.* 21. comme font, *lisez* telles.
499. *c.* 1. l. 17. forite, *lisez* fortie.
500 *c.* 1. *l.* 2. leurt on, *lisez* leur ton.
550. *c.* 1. *l.* 11. ajuftez, *lisez* ajoutez.
551. *c.* 2. *l.* 4. ou. *l.* once.
556. *c.* *l.* 33. lave, *lisez* leve.

PRIVILEGE DU ROI.

LOUIS, PAR LA GRACE DE DIEU, ROI DE FRANCE ET DE NAVARRE, à nos amés & féaux Conseillers, les Gens tenans nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand-Conseil, Prevôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils & autres nos Justiciers qu'il appartiendra; SALUT: Notre amé le Sr BAUCHE, Libraire, Nous a fait exposer qu'il désireroit faire imprimer & donner au Public des Ouvrages qui ont pour titre: *Dictionnaire portatif de Peinture, Sculpture & Gravûre*, par le R. P. DOM PERNETY. *Les Délices de la France, le Mémorial de Paris*; s'il Nous plaisoit lui accorder nos Lettres de Privilége, pour ce nécessaire. A CES CAUSES, voulant traiter favorablement l'Exposant, Nous lui avons permis & permettons par ces Présentes, de faire imprimer lesdits Ouvrages autant de fois que bon lui semblera, & de les faire vendre & débiter par tout notre Royaume pendant le tems de six années consécutives, à compter du jour de la date des Présentes; faisons défenses à tous Imprimeurs, Libraires & autres personnes de quelque qualité & condition qu'elles soient, d'en introduire d'impression étrangere dans aucun lieu de notre obéissance; comme aussi d'imprimer ou faire imprimer, vendre, faire vendre, débiter ni contrefaire lesdits Ouvrages, ni d'en faire aucuns extraits sous quelque prétexte que ce puisse être, sans la permission expresse & par écrit dudit Exposant, ou de ceux qui auront droit de lui, à peine de confiscation des exemplaires contrefaits, de trois mille livres d'amende contre chacun des contrevenans, dont un tiers à Nous, un tiers à l'Hôtel-Dieu de Paris, & l'autre tiers audit Exposant, ou à celui qui aura droit de lui, & de tous dépens, dommages & intérêts, à la charge que ces Présentes seront enregistrées tout au long sur le Registre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris, dans trois mois de la date d'icelles; que l'impression desdits Ouvrages sera faite dans notre Royaume & non ailleurs,

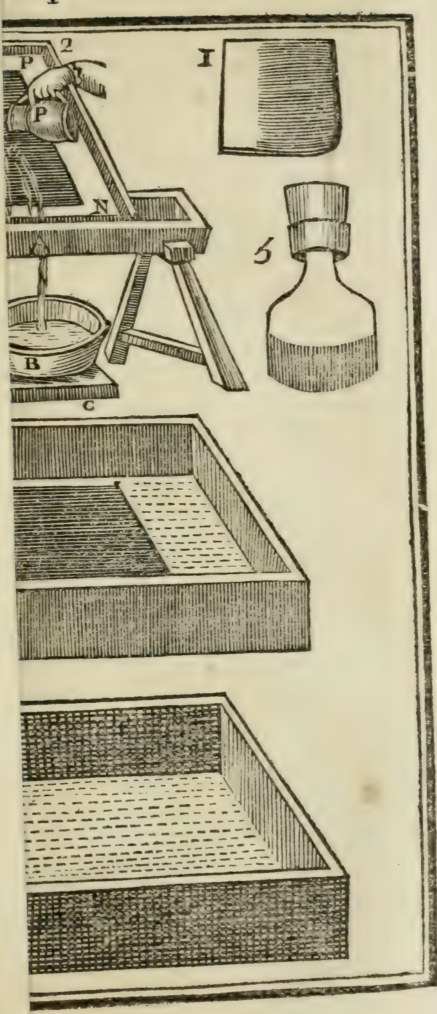
en bon papier & beaux caractères, conformément à la feuille imprimée, attachée pour modéle sous le contre-scel des Présentes, que l'impétrant se conformera en tout aux Réglemens de la Librairie, & notamment à celui du 10 Avril 1725; qu'avant de les exposer en vente, les manuscrits qui auront servi de copie à l'impression desdits Ouvrages, seront remis dans le même état où l'Approbation y aura été donnée ès mains de notre très-cher & féal Chevalier, Chancelier de France le sieur DE LAMOIGNON, & qu'il en sera ensuite remis deux exemplaires de chacun dans notre Bibliothéque publique, un dans celle de notre Château du Louvre, un dans celle de notredit très-cher & féal Chevalier Chancelier de France le sieur DE LAMOIGNON, & un dans celle de notre très-cher & féal Chevalier Garde des Sceaux de France le sieur DE MACHAULT, Commandeur de nos Ordres, le tout à peine de nullité des présentes; du contenu desquelles vous mandons & enjoignons de faire jouir ledit Exposant & ses ayans causes, plainement & paisiblement, sans souffrir qu'il leur soit fait aucun trouble ou empêchement : voulons que la copie des présentes qui sera imprimée tout au long au commencement ou à la fin desdits Ouvrages soit tenue pour duement signifiée, & qu'aux copies collationnées par l'un de nos amés & féaux Conseillers-Secrétaires, foi soit ajoutée comme à l'original. Commandons au premier notre Huissier ou Sergent sur ce requis, de faire pour l'exécution d'icelles tous actes requis & nécessaires, sans demander autre permission, & nonobstant clameur de Haro, Charte Normande & Lettres à ce contraires. Car tel est notre plaisir. DONNÉ à Fontainebleau, le huitiéme jour du mois de Novembre, l'an de grace mil sept cent cinquante-six, & de notre Régne le quarante-deuxiéme. Par le Roi en son Conseil.

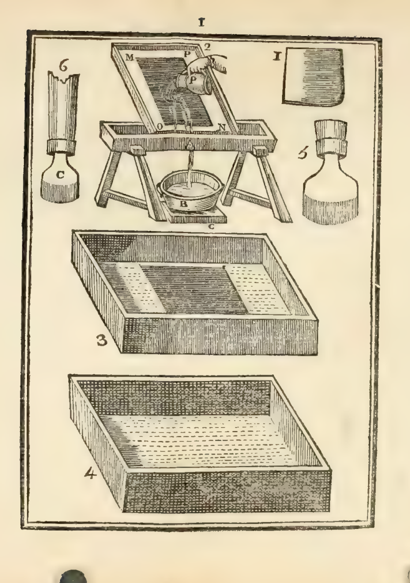
LEBEGUE.

Registré sur le Registre 14 de la Chambre Royale des Libraires & Imprimeurs de Paris, N°. *106. fol. 105. conformément aux anciens Réglemens, confirmés par celui du 28 Février 1723. A Paris le 16 Novembre 1756.*

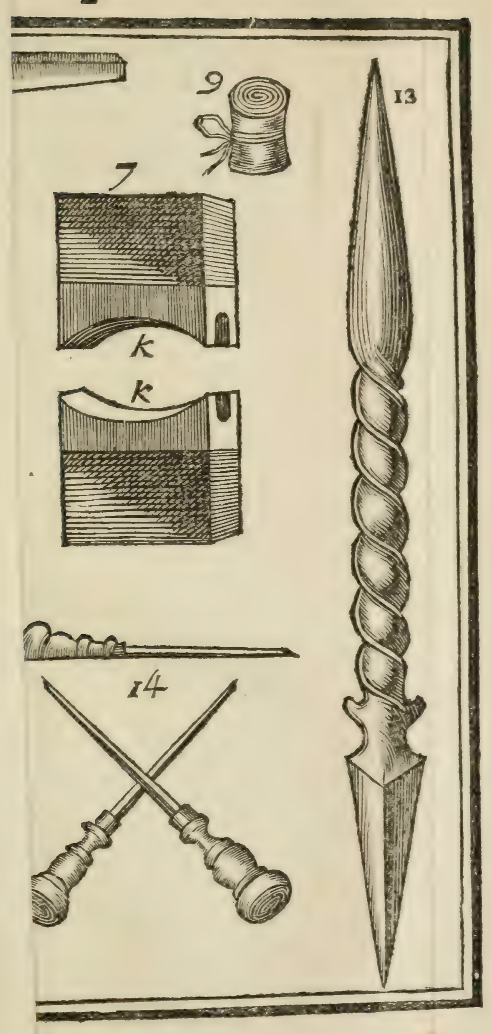
Signé P. G. LE MERCIER, *Syndic.*

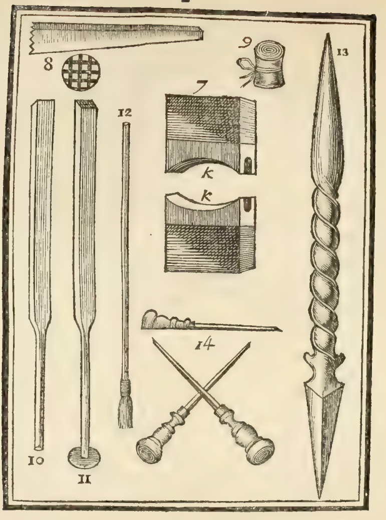
I



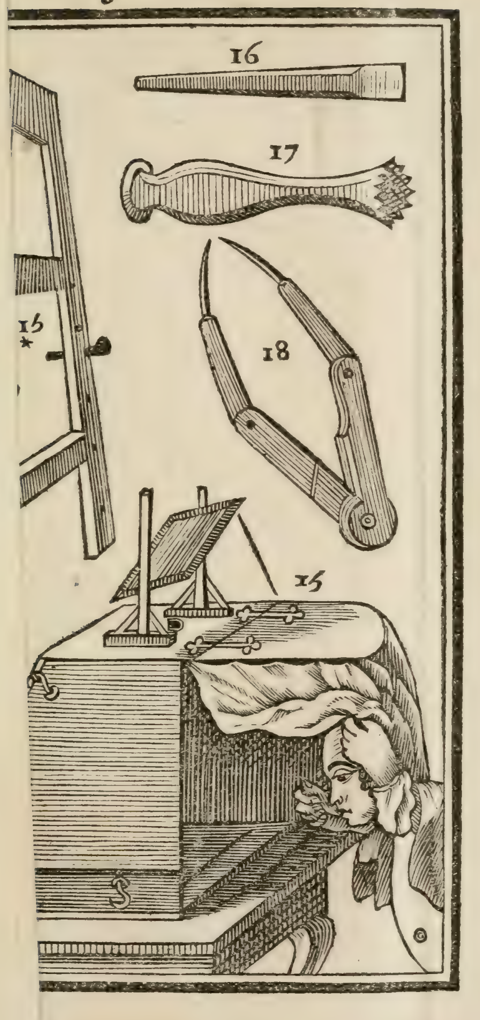

I
M
P
2
P
O
N
6
C
I
5
B
c
3
4

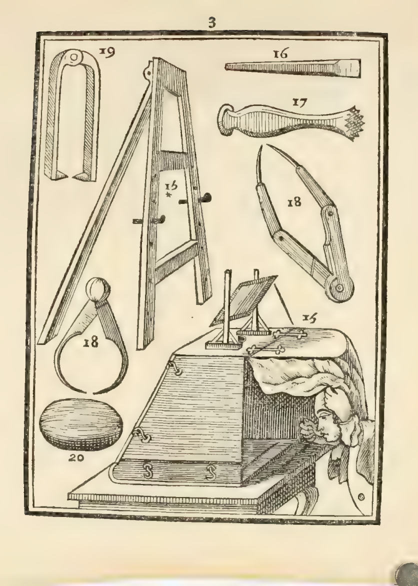
2




8
9
13
7
12
k
k
14
10
11

3




19
16
17
15
*
18
18
15
20

4

23

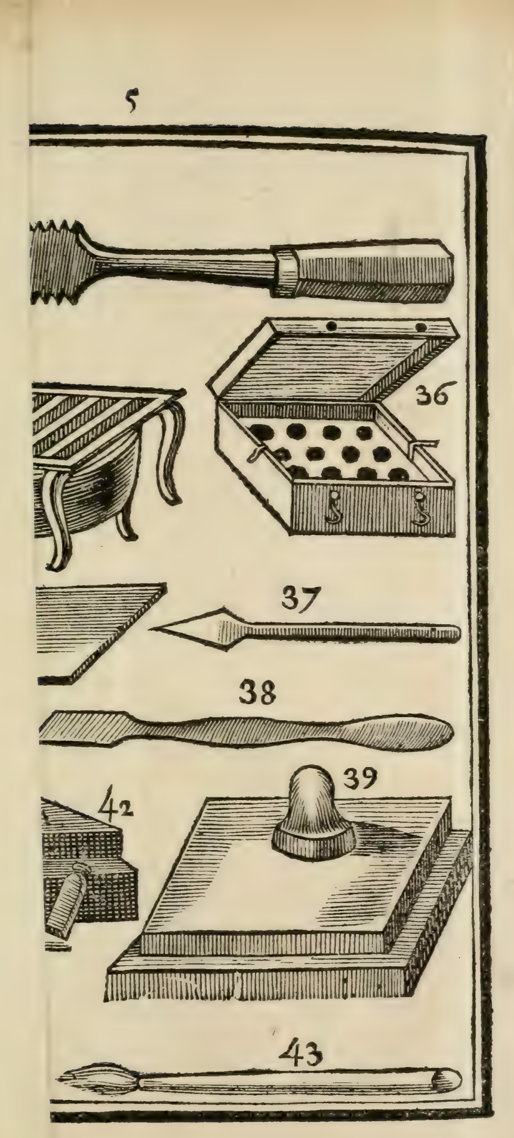
25

22

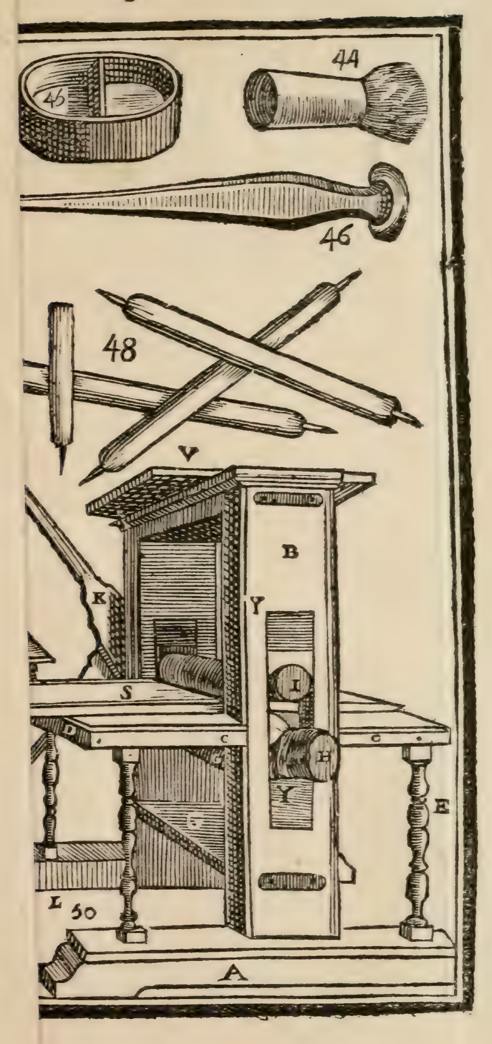
29

4

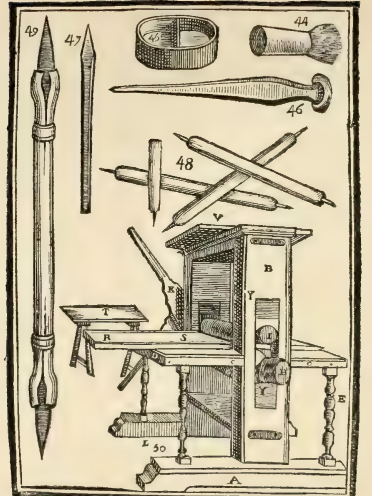
21
23
24
26
25
22
27
28
32
29
30
31


5
36
37
38
39
42
43

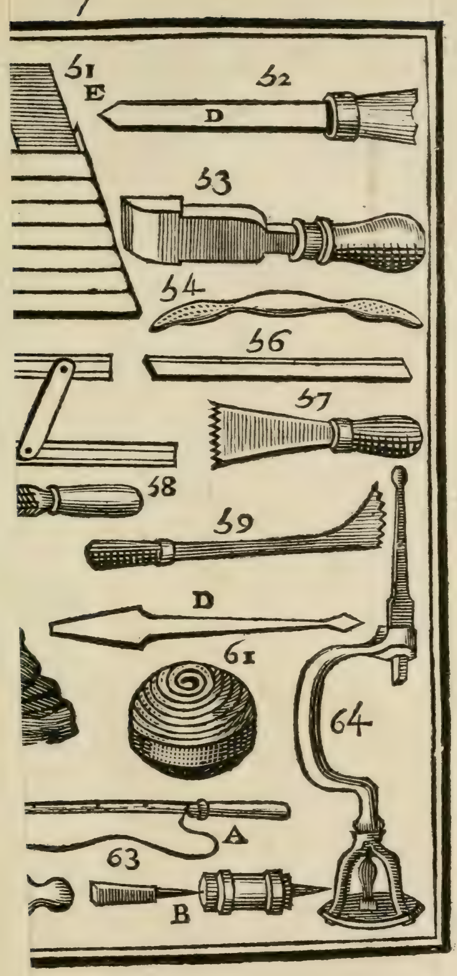

32
34
36
35
F
37
38
40
42
39
41
43



44
45
46
48
V
B
K
Y
I
S
D
C
C
G
H
Y
E
L
50
A


49
47
45
44
46
48
V
B
K
Y
T
R
S
D
C
I
H
E
L
50
A

7



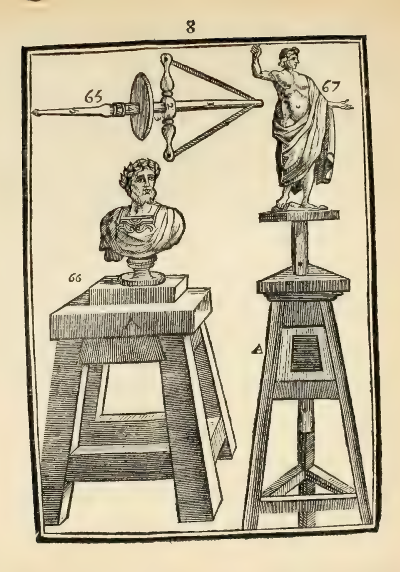

7
51
E
52
D
53
54
56
55
57
58
59
60
62
D
61
64
A
63
B
C

67

2

3

A


65
67
66
A
A





29 **Pernety,** Dom Antoir
Gravure; avec un Traité p
tionary of art and artists,
pages) 8vo. Cont. calf. Par
chronology, index. Sm. 4to.
Pacheco, teacher and later
his work under the strict g
sources, includes important

